HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

THEATRO NACIONAL NO SECULO XVI

HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

Tomo I —Introducção á Historia da Litteratura portugueza.

PRIMEIRA EPOCA

(1114-1516)

Trovadores e Cancioneiros

Tomo II —Historia da Poesia provençal portugueza.
Tomo III —Historia da Formação do Amadis de Gaula.
Tomo IV —Historia da Poesia portugueza no seculo XV.

SEGUNDA EPOCA

(1516-1578)

Os Quinhentistas

Tomo V —Historia do Theatro portuguez no seculo XVI.
Tomo VI —Vida de Sá de Miranda e sua Eschola.
Tomo VII —Vida de Camões e sua Eschola.

TERCEIRA EPOCA

(1578-1820)

Academias Litterarias

Tomo VIII—Historia do theatro portuguez nos seculos XVII e XVIII
Tomo IX —Historia dos Seiscentistas.
Tomo X —Historia da Arcadia portugueza.

QUARTA EPOCA

(1833-1864)

O Romantismo

Tomo XI —Historia do Theatro moderno.
Tomo XII —Historia da Arte em Portugal.
Tomo XIII—Historia da Lingua portugueza.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

VIDA DE GIL VICENTE E SUA ESCHOLA

SECULO XVI

PORTO
IMPRENSA PORTUGUEZA—EDITORA
1870

INDEX

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVI

LIVRO II

Eschola de Gil Vicente

PAG

A contar do seculo XVI, com o predominio da sociedade burgueza, as creações artisticas receberam uma alteração profunda na sua ordem de concepção; o desdobramento natural: *epopêa, lyrismo* e *drama,* inverte-se de ora em diante por influencia da renovação social. A *poesia dramatica*, que até aqui tinha sido uma forma accidental da arte, torna-se a principal manifestação do genio popular; a Inglaterra, a Hespanha e a Italia levantam o admiravel e riquissimo theatro europeu. A *poesia epica,* que fôra a principio a obra em que trabalhava uma nação inteira, perdeu o seu caracter de generalidade anonyma, desnaturou-se, ficou privativa das Academias. A *poesia lyrica,* com os sentimentos e paixões de uma sociedade nova, tornou-se mais ampla e individual. É por isso que entrando no periodo da historia da Litteratura portugueza no seculo XVI, começamos pelo theatro nacional, que bem poderamos intitular *Vida de Gil Vicente, e sua Eschola.*

Apoz este volume seguir-se-ha o estudo da poesia lyrica, tomando como centro da nova elaboração poetica Sá de Miranda; n'esse livro trataremos particularmente do *theatro classico*, não só como um resultado da influencia italiana, mas porque sendo um trabalho de erudição academica e sem condições scenicas, em nada revela a vida nacional.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

LIVRO I

PERIODO HIERATICO-POPULAR

As creações dramaticas são a expressão do caracter de um povo e da sua liberdade; ellas têm por criterio a natureza e a simplicidade, e tornam-se por isso, como disse Shakspeare, *the form and pressure of the times*. A verdadeira originalidade está no genio da raça, que se mostra, apezar de todas as influencias da civilisação. O theatro hespanhol e o inglez apresentam na sua riqueza genial a integridade de duas raças, não confundidas nem amalgamadas nas commoções politicas; as suas creações são as legendas e os sentimentos nacionaes, em toda a simples e natural efflorescencia. Depois de reunidos os factos que constituem a historia do

theatro portuguez, tornou-se por si evidente uma bem triste conclusão: que a arte dramatica entre nós nada tem de *nacional*, porque circumstancias invenciveis não deixaram que o povo portuguez conhecesse o theatro. O povo portuguez é formado por esta grande e fecunda raça *mosarabe*, atrophiada na crença religiosa pelo catholicismo, na autonomia juridica pelo civilismo dos romanistas, na independencia politica pelo cesarismo monarchico, e nas creações poeticas pela imitação da lingua e dos modellos classicos.

Barraram-lhe todos os meios de manifestação intellectual: com a reforma dos Foraes, no tempo de Dom Manoel, ficou o povo reduzido até hoje á condição de colono; com a inquisição, do governo de Dom João III, perdeu a alegria e ficou um povo soturno, acostumado a espectaculos de morte. N'este lamentavel estado, como teria o povo portuguez esse riso expansivo da burguezia do seculo XVI, que inventou por toda a parte o theatro?

O elemento aristocratico ou leonez, que predomina na raça portugueza, vivia na ociosidade da côrte, dilapidando o que o *mosarabe* arrancava do sólo com trabalho; para esse a Arte nada tinha de vital, era um passatempo dado por occasião das festas reaes, e uma moda seguida nas côrtes da Europa, que os nossos monarchas imitaram tambem. Pela sua parte o povo, vexado pelo fisco, pela emphyteose manoelina, pelos dizimos, pelos exercitos permanentes, pelas ordens mendicantes, pela desigualdade das classes, pelo fanatismo

religioso, cahiu em um tal cretinismo, que é Portugal o paiz unico aonde não existem festas nacionaes. Sem tradições não ha theatro; as tradições da historia portugueza estão nas paginas das chronicas monasticas, que o povo não conhece. O *mosarabe* ficou triste e desconfiado, incapaz de se apaixonar: a revolução de 1640 foi feita pela aristocracia, e a revolução de 1832 nasceu da classe media, producto hybrido de colonos e negociantes estrangeiros com a aristocracia. Anullado insensivelmente o elemento organico d'esta raça, a nossa nacionalidade é uma ficção pura. O povo portuguez conheceu o theatro hieratico da edade media, a que ainda hoje pelas aldeias se chama Auto, mas esse mesmo fraco rudimento, que o seu genio poetico poderia desenvolver, foi-lhe prohibido com excommunhões nas *Constituições dos Bispados*. Alguns poetas, como Gil Vicente, tentaram a fundação do theatro nacional; deu-se este phenomeno no seculo XVI, justamente quando se consolidava o cesarismo, e o elemento *mosarabe* caía no ultimo gráo de atrophia. Por isso foram baldados todos os esforços; a obra de Gil Vicente morreu com elle. A historia do nosso theatro é a narração d'este esforço sublime, mas infelizmente artificial e não continuado.

CAPITULO I

Origens do Theatro portuguez

Da tradição dramatica na edade media da Europa. — Os *Nataes*, como dramas liturgicos. — Vestigios do drama religioso, citados e prohibidos nas *Constituições* dos Bispados. — Os *Mômos*, *Entremezes* e *Autos* conhecidos na côrte de Affonso V e Dom João II. — Festas pelo casamento da Infante Dona Leonor. — O *Entremez do Anjo*, pelo Conde de Vimioso. — Festas pelo casamento do Principe Dom Affonso. — Gil Vicente frequenta a côrte de Dom João II, aonde recebe as suas primeiras ideias dramaticas. — Deve admittir-se a influencia hespanhola das eclogas de Juan de la Encina sobre o genio de Gil Vicente? Preferencia que se deve dar á influencia franceza.

O theatro nunca desappareceu totalmente da Europa; já em 452, o Concilio de Arles excommungava os que se entregassem aos jogos scenicos; o Concilio de Africa notava-os de infamia. Tambem o Concilio de Chalons em 813, o segundo Concilio de Reims, e o terceiro de Tours, condemnaram os jocos dos histriões, prohibindo aos bispos o assistirem a elles. (1) Do mesmo seculo da fundação do reino de Portugal, encontramos um documento, que nos descobre o fio da tradição dramatica; é a palavra *Arremedilho*, que o erudito Santa Rosa de Viterbo interpreta como uma

(1) Não tem conta as authoridades que comprovam esta verdade; podem vêr-se nas: Mem. de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXVII, p. 219 a 225: — *Memoires sur les jeux sceniques des romains et sur ceux qui ont precedé en France la naissance du poeme dramatique*, par Duclos.

especie de farça mimica. Notavel coincidencia! Começaria o theatro portuguez pelas pantomimas rudes, e não conheceria nunca o nosso povo outra forma, por isso que a unica designação dramatica inventada por elle foi a palavra *bonifrate?* (1) Eis o que diz Viterbo ácerca da palavra *Arremedilho:* «No anno de 1193, El-rei Dom Sancho I, com sua mulher e filhos, fizeram doação de um Casal dos quatro, que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farsante ou bobo, chamado Bonamis, e a seu irmão Acompaniado, para elles e seus descendentes. E por confirmação ou *rebora*, se diz: *Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum* arremedillum.» (2) Assim como a influencia da lingua d'Oil vulgarisou em Portugal as tradições epicas da edade media, por a mesma via nos vieram as ideias dramaticas; o nome de *Bon Amis*, a quem Dom Sancho fez a doação, assim leva a crêr; foi pela exigencia de um serviço feudal grotesco que appareceu em Portugal a primeira ideia do theatro. Tambem pelo symbolismo juridico dos nossos foraes, o espirito communal francez nos fez imitar os grandes dramas ou cerimonias da penalidade? (3) Ainda que o genio provençal não conhecesse a forma dramatica, foi egualmento pela influencia da lingua d'Oc na aristocracia portugueza, que nos pri-

(1) Nome puramente portuguez dos espectaculos a que os hespanhoes chamam *titeres*, e os francezes *marionettes*.

(2) Doc. da Torre do Tombo, apud. *Elucidario*, v.º cit.

(3) *Historia do Direito portuguez*, p. 56.

meiros seculos da monarchia se conheceram as *Côrtes de Amor*, que tem vagas analogias com os espectaculos scenicos. No *Cancioneiro da Ajuda* vem estes versos, que nos fazem presentir a existencia d'essas Cortes, em que se debatia entre damas e cavalleiros uma intrincada casuística sentimental:

> E vej'a *muitos* aqui *razoar:*
> Que a mais grave coita de soffrer
> Veela ome, e ren non lle dizer, etc.

O povo, que desconhecia esta poesia subtil, cantava as suas *prosas* e hymnos *farsis* na liturgia christã, até que a pressão do catholicismo lhe impoz silencio. As *Constituições dos Bispados* de 1534 a 1589, revelam-nos na sua prohibição uma poesia dramatica bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permittem que *se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença.*» (1)

Se advertirmos, que o povo não admitte de repente costumes novos, nem os abandona com facilidade, temos por esta prohibição canonica determinada a existencia de um theatro hieratico em Portugal nos tres ultimos seculos da edade media. A adversativa *ainda que*, mostra que não eram sómente espectaculos religiosos os que se usavam. O espirito aristocratico do Concilio de Trento procurava banir o costume simples

(1) *Const. de Evora*, const. x, tit. 15, anno de 1534.

e natural do povo; muitos Autos de Gil Vicente ainda foram representados nas Egrejas. As formas liturgicas do christianismo eram eminentemente dramaticas e o povo tomava parte nas cerimonias do culto; quando Gil Vicente escreveu, a sua primeira forma foi a das *Vigilias do Natal.*

Á medida que o poder real se consolidava, a vida da nação ía-se concentrando na côrte; é por isso que antes de terminar a edade media, vemos obliterarem-se os signaes da vida d'este povo. O theatro tornou-se apanagio das festas do paço. Aonde reinava o despotismo, aí se extinguia a espontaneidade da expressão: a forma mais usada nos divertimentos scenicos da côrte de D. Affonso V e Dom João II era a *mimica.* No casamento da Infanta Dona Leonor, irmã de el-rei Dom Affonso V, com o Imperador Frederico III da Allemanha, representaram-se varios *Mômos,* a que um poeta do *Cancioneiro geral,* tambem chama Autos:

Eram vossos tempos Autos,
Nas festas da Imperatriz,
Mas agora calar chyz,
Nem é tempo de crisautos. (1)

Estes versos são de Duarte de Brito, a João Gomes da Ilha; em Ruy de Pina achamos referido este mesmo facto, narrando, que representaram nos *Mômos* el-rei D. Affonso V e os infantes seus tios, talvez o in-

(1) *Canc. ger.* fl. 47, v., col. 2.

fante D. Henrique. (1) Aragão Morato, na sua bella *Memoria sobre o Theatro portuguez*, diz, que: «Os *Mômos* não passavam ordinariamente de representações *mimicas*, acompanhadas de dança, que precediam quasi sempre as justas e torneios, e lhes serviam de desafio.» (2) E em outro logar accrescenta: «É verdade, que estes *mômos* e entremezes nem sempre eram mudos; muitos d'elles diziam palavras apropriadas ao caracter das pessoas, que representavam», etc. Dom Affonso v visitou a côrte franceza, aonde eram muito usados os divertimentos dramaticos, e comprehendeu a primeira Renascença da Italia, mandando ali estudar os artistas portuguezes. Foi pela influencia da Italia no seculo XV, que entrou em Portugal e em França a designação de uma forma dramatica *Entremez*. Em uns versos de Alvaro de Brito, encontramol-o com essa origem:

> Por *Framengos*, *Genovezes*
> *Frorentyns* e *Castelhanos*
> mal nos vindo
> com seus *novos entremezes*,
> dam-nos trinta mil avanos,
> vam-se rindo. (3)

E tambem estes versos de Duarte de Resende:

> Nom ha hy mais *antremezes*
> no mundo unyversal,
> do que ha em Portugal
> nos Portuguezes. (4)

(1) *Chron. de D. Affonso V*, cap. 131.
(2) *Mem. cit.*, pag. 45 e 46.
(3) *Canc. geral*, fol. 25, col. 2.
(4) *Id.* fol. 135, col. 1, etc.

Dom João II tambem seguiu a norma de seu pae; mandava os artistas portuguezes aperfeiçoarem-se á Italia, e elle proprio teve relações directas com Angelo Poliziano, que foi um dos primeiros que no seculo XV começou na Italia a imitação de theatro classico; o seu *Orféo*, foi tambem escripto para uma festa palaciana. Nada mais natural do que terem, ainda no seculo XV, chegado a Portugal as noticias d'estes primeiros signaes de vída do theatro na Italia. Resta-nos apresentar um exemplo d'esses *Mômos*, e *Entremezes*.

Nos divertimentos dos serões da corte de Dom João II, encontramos uma representação scenica, inventada pelo Conde de Vimioso: «*Mômo que fez desavyndo, no quall levava por antremes huum anjo e um diabo, e ho anjo deu esta cantigua a sua dama:*

«Muyto alta e eyçelente e poderosa senhora!

«Por m'apartar da fée em que vivo, muytas vezes fuy tentando d'este diabo, e de todas mynha fyrmeza pode mays que sua sabedoria, porque tam verdadeiro amor de tam falssas tantações nam podya ser vençido. E conheçendo em seus esperimentos a grandeza de mynha fee, me tentou na esperança; pondo diante mym a perda de mynha vida e de minha liberdade, avendo por empossyvell e remedyo de mais males. E com todas estas cousas não me vençera, se mays nam poderam os desenguanos alheos que o seu enguano, com as quaes desesperey e fuy posto em seu poder. Mas este anjo que me guarda, vendo que mynha desesperança nam hera por myngoa de fé, nem

mynha pena por mynha culpa, se quys lembrar de mŷ e de quem me fez perder, em me trazer aquy, porque com sua vista o diabo me soltasse, e elle vendo meus danos, da parte que n'elles tem se podesse arrepender.

«*Cantiga que deu* (recitou) *o Anjo:*

«Senhora, no quiere dios
que seays vos omeçyda.
em ser elh' alma perdida
de quem se perdió por vós

Ordenó vuestra crueza,
qu'este triste se matasse
en dexar vos, y neguasse
vuestra fee, qu'es su firmeza.
Mas ha permitido dios,
que por my fosse valida
su alma, y que su vyda
se torna perder por vos.» (1)

Eis o que era um *mômo* ou *entremez* usado no corte de Dom João II. Muito antes do monologo da *Vaqueiro* de Gil Vicente, representado em 1502, vemos nos poetas do seculo XV allusões a *entremezes*, e este do Conde de Vimioso é um excellente modello conservado por Garcia de Resende. Podemos chamar-lhe o *Entremez do Anjo;* aqui apparecem quatro personagens:

1 A ALMA. (Representada talvez pelo proprio Conde de Vimioso, que recita a allocução em prosa, tendo a seu lado o Anjo da guarda, que o protege e o Diabo, que o tenta.)

(1) *Cancioneiro geral*, fl. 86, col 1.

2 O ANJO (Que recita a cantiga em hespanhol, dirigindo-se á dama desavinda de amores.)

3 O DIABO (Personagem mudo, e que occupa o segundo plano.)

4 A DAMA (Tambem personagem muda, occupando o primeiro plano, por isso que para ella se dirigem as falas dos dois primeiros actores.

Entre as poesias do Conde de Vimioso existem algumas com allusões a factos de 1471, e por aqui se póde fazer ideia da antiguidade dos ensaios dramaticos em Portugal.

Em vista de todos estes factos que allegamos, deve-se passar um traço sobre essa asserção que por aí corre: «É só do principio do seculo XVI que data entre nós a introducção das representações dramaticas com os primeiros ensaios de Gil Vicente. Debalde remontaremos nós até aos mais remotos tempos da monarchia em procura de alguma cousa, que nos dê uma ideia do conhecimento d'esta arte entre nós antes d'aquella época.» (1) Pela occasião do casamento do Principe Dom Affonso, filho de Dom João II, os artistas que voltaram de Italia, acharam occasião de inventarem curiosos machinismos para os divertimentos dramaticos. Nos *Mômos*, representados em Evora por esta occasião, Dom João II entrou tambem em scena; (2) na porta de Avis, na mesma cidade, se representou o *pa-*

(1) *Obras de Gil Vicente*, edição de Hamburgo, no Prologo, calcado sobre a *Memoria* de Aragão Morato.

(2) *Vida de D. João II*, por Garcia de Resende, cap. 126.

raiso. (1) Na sala da cêa, entrou uma representação do Rei de Guiné, acompanhado de tres gigantes de mais de quarenta palmos, e de uma mourisca em que íam duzentos homens, extremados balarinos; (2) n'esta mesma sala se representou o *entremez*, em que os actores vinham metidos em uma fortaleza.

Já em 1481 encontrámos na côrte de Dom João II estas festas scenicas, descriptas em Ruy de Pina: «E á terça feira logo seguinte, houve na salla de madeira excellentes e ricos *mômos*, antre os quaes El-Rei, pera desafiar a justa que havia de manteer, veio primeiro *momo*, envencionado cavalleiro do cirne (*Cavalleiro do Cysne*) com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hua grande frota de grandes naaos, mettidas em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artilherias que jogavam, e trombetàs e atabales e ministrées que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pilotos e Marcantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos Allemães.» (3) Ayres Telles de Menezes, descrevendo as festas que se fizeram pelo casamento do principe Dom Affonso, filho de Dom João II, diz:

(1) Idem, ib. cap. 122.
(2) Id. cap. 123.
(3) Ineditos da Historia portugueza, *Chron. de D. João II*, de Ruy de Pina, pag. 126.

Depois ledos langedores,
  A a vinda da princeza,
Fizeram fortes rumores,
  Espanto da natureza;
Barcas e *loas* fizeram,
  E outras representações,
Que a todos gram fazer deram,
  Conforme suas tenções.

Gil Vicente não tinha que implantar; eram da etiqueta da côrte estas *representações* a que alludem os versos de Ayres Telles, muito antes de se representarem as *Cortes de Jupiter*, na partida da Infanta Dona Beatriz para Saboya. Um outro erro que vulgarmente corre, é julgar-se que Gil Vicente deveu a ideia dos *Autos pastoris* ao castelhano Juan de La Encina. (1) Seis das Eclogas de Encina, são dialogos representados pelas festas do Natal, da Paschoa, e do Carnaval,

(1) Diz J. V. Barreto Feio, no prologo da edição das *Obras* de Gil Vicente : «é necessario convir em que o castelhano Juan de la Encina, e não os Francezes, foi o modelo sobre que Gil Vicente compôz as suas primeiras producções dramaticas. Embora se diga que as composições de Encina não passam de simples eclogas; o assumpto, a disposição, o estyllo, emfim scenas inteiras imitadas, mostram que estas eclogas são a mesma cousa que os *Autos pastoris* de Gil Vicente com diverso nome.» Ha aqui manifesto erro; as scenas de que fazem paradigma (pag. XXXVIII-IX) não encerram plagiario; tanto pertencem a Encina, como aos Nataes francezes. Emfim, as litteraturas do Meio Dia da Europa, na edade media, formam um todo similhante, proveniente mais da unidade das raças e civilisação latina, do que da imitação particular. Ticknor tambem appresenta Juan de la Encina, como fundador do theatro portuguez. (Cap. XIV, pag. 296 da *Historia de la Literatura hespañola*.) É um erro que não custa a propagar, mas que se tira difficilmente da tradição.

na Capella do Duque d'Alba. Eram os mesmos usos da Egreja e do povo hespanhol; Gil Vicente seguiu os costumes de Portugal, como Encina obedecia aos da sua patria, aonde as Constituições dos Bispados prohibiram tambem esses divertimentos.

Gil Vicente frequentou a corte de Dom João II, como mostraremos adiante citando uns versos seus á rainha Dona Leonor, mulher do *Principe perfeito*, e que se acham no *Cancioneiro* de Resende. Em uma nota do *Auto Pastoril Castelhano*, feito a pedido da rainha, viuva de Dom João II, diz a proposito do verso: «Conociste a Juan Domado» — «Juan Domado dizia por El-Rei Dom João II.» O auctor do prologo da edição de Hamburgo não tendo algum documento para affirmar a presença de Gil Vicente na côrte de Dom João II, teve logicamente de acceitar a influencia de Juan de la Encina, sobre a manifestação de seu genio dramatico. Os versos muito citados de Garcia de Resende, em que diz de Gil Vicente:

> Foi elle que inventou
> Isto cá, e o usou
> Com mais graça e mais doutrina,
> *Postoque Juan del Encina*
> O Pastoril começou.

não tem auctoridade historica; Resende era um poeta satyrico, contra quem todos os poetas palacianos seus contemporaneos atiravam engraçados motejos, a que elle respondia com muito chiste. Pela sua obesidade

Gil Vicente lhe chamava *peixe tamboril;* Resende vingou-se, negando-lhe a originalidade dos seus Autos.

O que faria suppôr que Gil Vicente devera a inspiração dramatica a Juan de la Encina seria a noticia que deixou o chronista Mendez da Silva: «Año de 1492 commençaron en Castilla las compañias á *representar publicamente* comedias por Juan del Enzina.» (1) O termo *comedias*, que emprega Mendez da Silva é improprio; e o *representar publicamente*, refere-se conforme entende Ticknor, simplesmente ás casas particulares para onde era chamado, ou que o protegiam. Gil Vicente só o poderia conhecer pela leitura das suas obras publicadas em 1496, que principiam por paraphrases das eclogas de Virgilio; e por conseguinte tinha formas menos vagas e mais determinadas que imitar. Na Ecloga v, Juan de la Encina refere-se á morte do principe Dom Affonso em 1491; é natural que esta fosse conhecida na côrte de Dom Manoel em 1496, por isso que essa catastrophe inspirou bastantes elegias aos poetas contemporaneos.

Aragão Morato é de opinião, na sua erudita *Memoria sobre o theatro portuguez*, que Gil Vicente não imitara o theatro hespanhol: «Mais possivel é que os Francezes dessem a Gil Vicente a primeira ideia de composições dramaticas, segundo o ponto de vista em

(1) Rodrigo Mendes da Silva, *Catalogo da geneologia Real de Hespanha*, fol. 200 verso; em Ticknor, t. I, pag. 291 da *Hist. da Lit. Hesp.*

que elle as tomou: pois é certo que depois de passada a primeira metade do seculo XV tinha adquirido em França grande celebridade a representação da *Historia da vida de Christo*, por João Michel, e a da *Farça do Advogado Pathelin*. Gil Vicente podia ter seguido os authores d'estes dramas, ou encontrar-se casualmente com elles na escolha dos assumptos, e no caracter que deu ás suas composições: quem preferir a primeira opinião, poderá talvez achar alguma similhança entre a vida de Jesu Christo representada pelo author francez e o *Breve Summario da Historia de Deos desde o principio do mundo até á Ressurreição de Christo*, representado pelo portuguez; e reflectir que as trovas e enseladas de França, cantadas no fim d'algumas peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.» (1)

Em 1331 já os jograes, e menestreis formavam um bairro á parte; pouco faltava para constituirem uma gerarchia social parodiando as existentes; tinham o nome de *Prince des saults* ou *des Sots*, d'onde veiu a designação ás suas narrativas dialogadas de *Soties* ou *Sotises*. Em 1339, no tempo de Carlos VI, alguns burguezes emprehenderam um theatro no bairro de Sam Mauro, a fim de representarem por figuras os mysterios da *Paixão de Christo*. Era um meio de não incorrer no anathema permanente dos Concilios. Carlos VI

(1) Idem, *Mem.* cit. p. 48 da *Historia e Mem. d'Acad.*, t. V, p. II.

permittiu que o theatro se mudasse para Paris, e por cartas patentes de 4 de Dezembro de 1402 deu-lhe o privilegio exclusivo d'essas representações, e o titulo de *Confrades da Paixão.* Os jograes e os escreventes judiciaes não se tiveram que não inventassem um genero novo de representação, para illudir o privilegio de Carlos VI. A edade media estava farta de chorar os soffrimentos de Christo. Tinha vindo a reacção do riso; o povo conhecera que era do riso que nascia a sua salvação. Os histriões e escreventes judiciaes, que formavam a classe da *Bazoche,* tratavam de perto o povo para conhecerem bem os seus instinctos. Os *Enfans sans souci,* subditos do *Prince des Sots,* elevaram os seus dialogos informes a uma maior perfeição. A *Sotie* a principio devota, tornou-se em breve mordente, condemnando todos os preconceitos do tempo, e todos os abusos do poder. Os *Bazochianos* não podiam invadir o privilegio da *Confraria da Paixão;* costumados a verem continuamente as farças juridicas que se representavam no fôro, observando continuamente os symbolos da penalidade grotesca que então tinham um valor legal, sabendo profundamente da vida do povo, porque elle a manifestava nas peças judiciaes, de que os *Bazochianos* extrahiam copia authentica, era-lhes facil inventar uma nova fórma dramatica. Começaram por allegorias moraes e devotas, como apresentação para serem acceitos pelo seu tempo; facil lhes foi dominar e dirigir o gosto. O publico não sentiu a passagem natural que elles fizeram das *Mo-*

ralidades vagas e sem realidade para a farça juridica da vida do povo, em que misturavam o divino com o profano, satyrisando tudo, tornando as gerarchias sociaes eguaes perante a gargalhada. Póde-se dizer, que foram os *Clercs de la Bazoche* que inventaram a moderna comedia de caracter. Assim a *Confraria da Paixão*, vendo cerceados os seus interesses, alargou o seu repertorio, e fez *Mysterios* de tudo. Os mysterios da Paixão já pouco deixavam; tornaram-se insensivelmente profanos. O publico impunha estas exigencias. A moderna comedia foi tirada dos symbolos juridicos; crearam-na os Bazochianos. A celebre farça do *Advogado Pathelin* é o monumento do genero; Pierre Blanchet, o seu auctor, era Bazochiano. Entre nós Gil Vicente não imita os *Mysterios;* pelo menos não se encontra entre as suas obras nenhum Auto da Paixão; os Autos do Natal são *villancicos*, que já existiam nos usos da poesia do povo. O que mais apparece nas suas obras são *Moralidades bazochianas*. Elle mesmo o era. As noticias da sua vida nos dizem que estudara direito na Universidade. O que é a farça do *Juiz da Beira* senão uma reminiscencia de alguma anedocta juridica? Antonio Prestes, seu imitador, é tambem um *bazochiano;* foi enqueredor do civel em Santarem, e o *Auto do Procurador* é composto das anedoctas do officio. Antonio Ribeiro Chiado era frade franciscano; deixando a cugula monastica pela palheta de farçante, mostra os *Mysterios da Paixão* a converterem-se

nas *Soties*, que o genio comico da burguezia da edade media estava pedindo.

Os personagens que figuravam nas representações dramaticas, eram ociosos de bom gosto, levando uma vida airada, as mais das vezes compromettida em amores aventurosos, defendendo-se com chistes, pondo sempre do seu lado o povo com o gracejo repentino e allusivo. Eram da classe judicial, advogados de *causas perdidas*, *soubz l'orme*, como diz a velha phrase symbolica de Pathelin. A renascença do Direito romano, o mixtiforio do direito canonico, os costumes locaes, e os casos julgados segundo a Biblia, tinham tornado um labyrintho a justiça. Crescia de dia para dia o numero dos procuradores; já não podiam por si dar aviamento a tantos processos; começaram a ter serventuarios que soubessem lêr e escrever, ou os *clercs*, e escholares.

A grande tendencia da divisão das classes na edade media, fez dos *clercs* uma corporação distincta, — a *Bazoche*, a que Philippe o Bello concedeu privilegios de uma jurisdição particular em 1303. A *bazoche* tornou-se uma especie de parodia do estado social, constituindo-se em *reino*, com uma côrte formada dos *principes da bazoche*. Eram rapazes, com a veia comica acerada, ridicularisando tudo, os preconceitos do seu tempo e a venalidade dos magistrados; simulavam causas que publicamente defendiam; assim ia nascendo uma figuração dramatica, tomando um acto da vida, que apresentava todos os incidentes de uma acção, pelo seu lado comico. Foram elles, segundo o abbade d'Aubignac, os

primeiros comediantes. No seculo xv, já o reino da *Bazoche* era uma confraria dramatica, que a faculdade de theologia de Paris censurava, pelas insolencias das suas *Moralidades*. Os bons doutores encommodavam-se com as allusões que lhes passavam pela porta. A *Bazoche*, no meio das suas representações, nunca perdeu o caracter de tribunal judicial; era, como diz Victor Fournel, um tribunal comico diante do qual compareciam, em certos tempos, os altos tribunaes encarregados da sancção das leis. Na linguagem vernacula de Jorge Ferreira encontramos a palavra *bajouguice*, que lembra esta designação franceza.

Os bazochianos caracterisavam-se de modo que lhes conhecessem na expressão a physionomia das suas victimas. Em 1511, representaram no dia de entrudo o Papa Julio II, feito *Prince de Sots*, instigando os senhores a atraiçoarem o rei, os sacerdotes a abandonarem a egreja, e a correrem todos á pilhagem.

É este mesmo genio de censura mordente que apparece sempre nos Autos de Gil Vicente:

> Pastores das almas, Papas adormidos
> ....
> Feirae o carão que trazeis dourado.

No seu *Auto da Feira*, principalmente, Roma vem comprar paz, e se não achar o que busca promette de vir a falar mourisco. Depois o Diabo offerece-lhe tudo o que vende:

Mentiras pera senhores,
Mentiras pera senhoras,
Mentiras, que a todas horas
Vos nasçam d'ellas favores. (1)

Roma porém conta que levará o que quizer a troco de indulgencias, que é o thesouro concedido, para uma remissão qualquer. A cada verso transpiram as ideias profundas da Reforma, que os altos espiritos entre nós tinham comprehendido, como Sá de Miranda, Antonio Pereira Marramaque, Gil Vicente e Damião de Goes.

Como *bazochiano*, Gil Vicente era actor e auctor. A *bajouguice* entre nós era composta principalmente dos estudantes da Universidade, que Gil Vicente tambem cursara; eram elles que representavam. Na dedicatoria da Comedia de *Bristo*, diz o Dr. Antonio Ferreira, que tomava a sua obra como milagre: «Porque sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por só seu desenfadamento em certos dias de ferias, e ainda esses furtados ao estudo, quem crerá, que como cousa para isso de dias ordenada, e de Author grave composta, fosse por seu serviço *n'esta Universidade* recebida, e publicada *ondė pouco antes se viram outras, que a todas as dos antigos ou levam, ou não dam vantagem.*» Muitas das obras de Gil Vicente resentem-se da fórma judicial, como é por exemplo a *Romagens de Aggravados*, em que entra Frei Paço, o typo da clerezia tonsurada que se mettera no animo de D. João III; e a

(1) *Obras*, t. I, p. 163.

Farça do *Juiz da Beira*, em que apresenta um juiz de provincia, boçal, estupido, obsecado, mas com algum senso. Gil Vicente conhecia a *Farça do Advogado Pathelin*, a obra prima da *Basoche;* as suas farças vão-se tornando de *caracter*, e tomam fundamento ás vezes sobre uma anedocta judicial. Sobretudo o *Testamento de Maria Parda*, (1) condemnado pelo *Index Expurgatorio* de 1624, nos confirma n'esta opinião. A farça de *Pathelin* terminava pelo *Testamento* do advogado, imitação do celebre *Testamento* do bazochiano François Villon. Era uma especie de gracejo, como diz Génin, que dava no gôto d'aquelles bons *maires* da edade media. O *Testamento de Maria Parda* é uma imitação dos *Testamentos* de Blanchet, se é que se póde attribuir esta composição ao auctor do *Pathelin*. Maria Parda morreu de sêde, por não encontrar vinho nas tavernas de Lisboa:

E a sede que me matou
Venha pela *cleresia*.

No *Testamento* de Pathelin, diz elle:

Se je mouroye tout maintenant,
Je mourroye de la mort Rolant.

A morte de Roland nas velhas epopêas era de sêde, que para a estancar, bebia o sangue de suas feridas. (2)

(1) Obras, t. III, p. 373.
(2) Bibliophile Jacob, *Maistre Pierre Pathelin*, p. 189.

Na nossa linguagem popular encontra-se a palavra *piar* por embriagar-se, tal, como se usa no velho francez do citado Testamento: «Je vous pry que j'aye à *pyer*,» do grego *piein*. (1) O companheiro da bazoche Jean Bouchet, no epitaphio que compôz para o seu amigo Pierre Blanchet, diz que no seu *Testamento* deixou tresentas missas, sem dinheiro para ellas:

Après sa mort, des messes bien trois cens,
Et les paier de nostre bourse...........

No *Testamento* de Maria Parda deixa ella o mesmo numero de missas:

Item dirão *per dó meu*
Quatro ou cinco, ou *dez trintairos*,
Cantados per taes vigairos,
Que não bebão menos qu'eu.

Os dez trintairos são as trezentas missas ditas, ou cantadas por dó d'ella; ha tambem a circumstancia de não dar dinheiro:

Venha todo o sacerdote
A este meu enterramento,
....
Me venham cá sem dinheiro
Até cento e vinte sete.

(1) Opinião do Bibliophile Jacob, loc. cit., ediç. de 1859.

As disposições testamentarias de Maria Parda aproximam-se das de Pathelin:

> Item mando vestir logo
> O frade allemão vermelho
> D'aquelle meu manto velho
> Que tem buracos de fogo.

E Pathelin deixa:

> Et, à l'Hostel Dieu de Rouen
> Laisse et donne, de franc vouloir,
> *Ma robe grise* que j'eu ouen (naguère)
> *Et mon meschant chaperon noir.*

Gil Vicente representa entre nós o theatro da edade media, no estado a que o elevou a *cleresia da bazoche;* elle é um resultado dos costumes da burguezia, e por isso acompanha, ainda que um pouco extemporaneamente, a vereda do theatro francez, italiano, inglez é hespanhol.

O Papa Leão X abrira a sua côrte a todos os artistas; cercava-se de festas esplendidas com todo o orgulho de um Medicis. Juan de la Encina foi ali acolhido; Bartholómeu Torres de Naharro, nascido na fronteira de Portugal, cativo em Argel, veiu tambem para Roma e lançou-se a compôr comedias: «Viendo assi mismo todo el mundo en fiestas de comedias y destas cosas.» El-rei Dom Manuel queria imitar em grandeza e elegancia a côrte de Roma; tornaram-se celebres os serões de Portugal; discreteava-se em verso, repe-

tiam-se os ditos jocosos, os chistes. Era uma eschola de primor e bom gosto. Gil Vicente ficou o poeta dramatico da côrte; vinha sempre com a sua comitiva de anjos e diabos e deoses da mythologia, e allegorias moraes fazer o elogio dos jovens que eram armados cavalleiros, ou das princezas que tinham de partir para longes terras com seus soberanos esposos, que se davam por ditosos em levarem uma infanta portugueza. Então eram Autos apparatosos, *tinha elle com quê*, e viase estimado. Na tragicomedia *Exhortação de Guerra*, procura Gil Vicente *exaltar* os animos dos nobres donzeis que partiam para Azamor; foi representada diante de Dom Manuel na despedida do Duque de Bragança e de Guimarães. Era o dramaturgo cesarêo; nenhum dos seus Autos era para o povo; seriam vistos por elle talvez quando se representavam no convento de Enxobregas ou de Thomar nas festas religiosas.

As grandezas do sèculo de Dom Manuel tornaram a sua côrte a mais celebrada da Europa. Bartholomeu Torres de Naharro representava a comedia *Trofea* em honra d'el-rei Dom Manuel pela descoberta da India, na côrte de Roma, diante do Embaixador portuguez Tristão da Cunha.

Visitemos a côrte d'este monarcha faustoso, que esquecia no meio das suas venturas a existencia do povo portuguez, e falemos primeiro que tudo de Gil Vicente, do unico homem que teve coragem para lhe dizer que o povo ainda vivia, e soffria.

CAPITULO II

Vida intima de Gil Vicente

A côrte de Dom João II frequentada por Gil Vicente. — Causas fataes que impediram ali o desenvolvimento do seu genio dramatico. — O theatro portuguez ligado á historia de Portugal. — Protecção da rainha Dona Leonor, viuva de D. João II, a Gil Vicente. — Vida intima de Gil Vicente e documentos sobre seus filhos. — Suas luctas com o partido clerical, e com os cultistas italianos. — Hypothese sobre o motivo das suas desgraças. — Determinação da epoca da sua morte. — Caracter humanitario de Gil Vicente. — Sua protecção pelos judeus. — Gil Vicente foi o primeiro que annunciou a Reforma em Portugal.

No meio das grandes tristezas, desastres e fanatismo religioso, que enlutaram Portugal, só um homem soube comprehender que o remedio para este languor immenso era a risada franca, já aconselhada no *Pantagruel* de Rabelais. Gil Vicente é a alma da nacionalidade portugueza, violentamente abafada por um exagerado respeito pelo classicismo e pela censura repressiva do catholicismo; luctou para nos restituir a alegria, mas foi afinal vencido pela força da inercia; triumphou o partido clerical, e ficámos uma nação esterelisada e sombria, vacillante entre a realidade das cousas e o pezadello da outra vida.

Pouco ou nada se sabe de Gil Vicente, se não recolhermos todos os fracos vestigios que deixou da sua personalidade nos Autos que representou na corte de dois reis prepotentes, fanaticamente selvagens. Nasceu

Gil Vicente em Lisboa; (1) era de illustre linhagem, por isso que o vemos em 1493 frequentar a côrte de Dom João II, achando-se em Almada ao tempo em que nos serões do paço corria o *processo* amoroso de Vasco Abul; Gil Vicente tambem tomou parte no feito, como poeta-jurista, appresentando o seu parecer á rainha Dona Leonor.

Por este tempo contaria vinte e tres annos de edade, por isso que por deducções se tem concluido ser o anno de 1470 o do seu nascimento; Gil Vicente cursou a Universidade de Lisboa, seguindo a faculdade de leis; conta-se por tradição, e confirma-se pelo: *Pareçer de Gil Vyçente n'este proçesso de Vasco Abul á rraynha dona Lianor*. (2) A rainha conhecendo-o já como engraçado, quiz ouvir os arrasoados de Gil Vicente; elle começa:

> Voss'alteza me perdoe,
> eu acho muyto danado
> este feyto proçessado
> *em que manda que rrazôe.*
> . . . .
> . . . .
> Quem mete Bartolo aquy,
> nem os doutores legistas
> nem os quatro avangelistas,
> mas os namorados ssy.
> mande, mande voss'alteza
> este proçesso a Arrelhano;

(1) Na tragicomedia *Triumpho do Inverno*, feita nas festas dadas pela cidade de Lisboa ao parto da rainha D. Catharina, diz: «A *nossa Julia* modesta.»

(2) *Canc. Geral*, fl. 210, col. 5.

vereys com quanta graueza
busca leys de gentyleza
no lyndo estyllo Rromano.

Em uma rubrica do *Cancioneiro* chama-se-lhe *Mestre Gil*, circumstancia que leva a crêr, que já a este tempo estaria graduado na Universidade. (1)

A estima da rainha Dona Leonor, mulher de Dom João II, manifestou-se em muitas outras occasiões, animando-o principalmente na composição dos seus Autos, e fazendo-o lembrado de seu irmão el-rei Dom Manoel, quando o poeta andava por algum tempo esquecido da côrte. Por estes versos de Gil Vicente, achados dentro do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, se vê que frequentara os serões poeticos do tempo de Dom João II, e que a referencia a *Juan Domado* no *Auto Pastoril Castelhano* allude a este monarcha. A rasão porque os seus talentos dramaticos só appareceram no reinado de Dom Manoel torna-se agora evidente pela sua naturalidade; nas festas do casamento do Principe Dom Affonso em Evora, tinha Gil Vicente apenas vinte annos; no anno seguinte, em 1491, foi o desastre em que o principe, unico herdeiro, morreu, caindo de um cavallo abaixo em Santarem. Os poetas da côrte celebraram a grande catastrophe, e a emoção produzida no povo foi tal, que ainda hoje se en-

(1) Canc. geral. fl. 209, col. 6.

contram romances, como o da *Má Nova*, e *Casamento mallogrado*, em que se conta esse tragico successo. (1)

De facto a princeza Dona Isabel voltou para Castella. Grande foi a impressão que esta catastrophe do principe causou, que ainda depois de quatro seculos o povo o lamenta nos seus cantos! Os serões poeticos na côrte de Dom João II, redobraram, e todos os fidalgos trabalhavam com os seus chistes e motes para distrahirem a afflicta rainha Dona Leonor. É natural que por este tempo o genio comico e folgasão de Gil Vicente o tornasse indispensavel para os serões do paço, e que a essas graças devesse a constante amisade da rainha.

(1) Aqui reproduzimos a ultima versão, recolhida na ilha de Sam Jorge, que não pôde entrar nos *Cantos populares do Archipelago :*

CASAMENTO MALLOGRADO

Casada de oito dias
Á janella foi chegar,
Vira vir um cavalleiro
Com um lencinho a abanar.

— Novas vos trago, senhora,
Mui custosas de vos dar;
Vosso marido é morto
Na praia do areial.
Cahiu do seu cavallo
Andando a passear;
Rebentou-lhe o fel no corpo,
Está em risco de escapar.
Se vós o quereis vêr, senhora,
Tratae já de caminhar.

Usavam muito os trovadores palacianos tecerem processos amorosos, e por certo Gil Vicente inauguraria os festejos theatraes, se a côrte não estivesse tão entristecida, e não sobreviesse pouco depois a morte de el-rei Dom João II, em 1495. Da côrte de D. João II data tambem o conhecimento com Garcia de Resende, que colligiu os poucos versos seus que andam no processó de Vasco Abul; no seu Auto das *Cortes de Jupiter*, cita-o alludindo ás muitas prendas com que se fazia valer diante de Dom João II, como poeta, como

Vestiu vestido preto,
Por mais vagar lhe não dar,
Tres criados atraz d'ella
Sem a poder alcançar.
O pranto que ella fazia
Pedras faziam chorar.
Chegou á praia do areal
Seu marido vira estar:

— «Calae, condessa, calae-vos,
Não me dobreis o meu mal,
Que o ver vosso desamparo
A minha alma faz penar.
Ide-vos para Castella,
Onde tendes padre e madre;
Que sondes menina nova
Que vos tornem a casar.
«Esse conselho, marido
Eu não no quero tomar,
Heide-me ir p'ra minha casa,
Hei-me sentar a resar.
Morte que levaes o conde
Condessa vinde buscar.

musico, como desenhador, chronista, architecto, e pela rotundidade da gordura, que os outros poetas chasqueavam:

E Garcia de Resende
Feito *peixe tamboril;*
E inda *que tudo entende*
Ira dizendo por ende:
Quem me dera um arrabil. (1)

Garcia de Resende pagou-lhe o remoque, ferindo-o tambem na originalidade dos seus Autos, na *Miscellanea*, aonde descreve os successos do tempo:

E vimos singularmente
Fazer *representações*,
D'estyllo mui eloquente,
De mui novas invenções
E feitas por Gil Vicente.
Elle foi que *inventou*
Isto cá, e o usou
Com mais graça e mais doutrina,
Posto que Juan del Enzina
O pastoril começou.

Na Ecloga v de Juan de la Enzina se allude á morte do principe Dom Affonso, o que leva a crêr que fosse conhecida em Portugal, porém nada havia aí que imitar. A allusão de Garcia de Resende é malévola.

Vimos as condições precarias em que o genio dramatico de Gil Vicente se achou no reinado de Dom João II; entremos agora no seculo de Dom Manoel.

(1) *Obras*, t. II, pag. 406.

A origem do theatro portuguez está ligada á historia de Portugal de modo, que se quizermos indagar o seu principio, temos de lembrar os primeiros episodios do reinado de D. Manoel. Pela morte desastrosa do principe D. Affonso unico filho e herdeiro de D. João II, veiu a corôa a ser cedida pelo *Principe Perfeito* a seu primo Dom Manoel, tendo-o principalmente movido a esta resolução sua mulher a rainha Dona Leonor, irmã do futuro monarcha *venturoso;* com um grande sentimento de justiça, e para restabelecer as esperanças primitivas, Dom Manoel casou com a viuva do principe Dom Affonso, a princeza D. Isabel; d'este consorcio nasceu o principe D. Miguel, chamado o da Paz, morrendo a mãe de parto, e succumbido em seguida o filho passado mezes. N'este tempo alliava-se a felicidade de Portugal e do povo aos destinos da corte! Foi um lucto geral. Para consolar el-rei Dom Manoel da immensa perda que acabava de soffrer, os conselheiros lembraram-lhe que pedisse a Fernando e Isabel monarchas catholicos de Hespanha uma segunda filha e sua cunhada. De facto D. Maria, irmã da fallecida rainha, entrou em Portugal pelos fins do anno de 1500. O povo depositava n'ella as suas esperanças para a successão do reino. A 6 de Junho, de 1502, em uma segunda feira, duas horas depois da meia noite, deu á luz o principe que veiu a ser el-rei Dom João III. Assim como Damião de Goes, diz que D. Manoel admittia na sua corte os chocarreiros castelhanos, e Jorge Ferreira se queixava de se não cantarem trovas senão em

castelhano, é facil de explicar como das quarenta e duas peças que escreveu Gil Vicente, trinta e cinco foram em parte ou totalmente escriptas n'essa lingua. O monarcha queria comprazer com sua mulher, dando-lhe os folguedos da sua terra; abrandava-lhe as saudades fazendo-a ouvir a sua lingua natal nas cantigas, nos romances e nos Autos. Tal foi tambem a origem do theatro em Portugal, como verêmos pela representação do *Monologo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representou n'este parto da Rainha. Quando se soube que a rainha estava com as dôres de parto, o povo, com o clero e a fidalguia, foram de noite em procissão ao mosteiro de Sam Domingos, pedir misericordia á capella de Jesus; era uma commoção geral; logo ás duas horas depois da meia noite se soube do nascimento do principe Dom João, e «a cidade, como diz Frei Luiz de Sousa, e o reino todo trocou a tristeza em alvoroço e contentamento; os receyos em festas, que se affirma foram as maiores e mais custosas, que em muito tempo se não tinham visto em nascimento de principe, competindo entre si todos os estados de gente, a quem daria maiores signaes de que cada um estimava aquelle bem.» (1) Foi n'esta conjunctura, que el-rei Dom Manoel consentiu o divertirem a rainha com um passatempo usado na côrte de seu pae; Gil Vicente já conhecido nos saráos da côrte de D. João II como poeta comico, veiu

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João* II, p. 2,

aos Paços do Castello aonde nascera o principe, visitar a rainha, e n'essa noite 8 de Junho em uma quarta feira, representou o *Monologo do Vaqueiro* com gran-aprazimento da *rainha velha*, Dona Leonor, viuva de D. João II, e de Dona Beatriz, duqueza de Bragança, mãe d'el-rei. O *Monologo* é escripto em hespanhol, o que revela mais a intenção do folguedo.

Assim ficaram lançados os fundamentos do nosso theatro nos paços do Castello, em a noite de uma quarta feira 8 de Junho de 1502. (1)

Como vimos, Gil Vicente, frequentou a corte de D. João II, e n'ella se deu a conhecer como poeta jocoso. Temos a prova d'isso no *Cancioneiro* de Resende, aonde o encontramos tomando parte nos certâmes poeticos que então se armavam nos serões do passo. É na-

(1) No *Ensaio sobre a Vida e escriptos de Gil Vicente*, falando Barreto Feio da origem do theatro portuguez, diz: «A rainha Dona Beatriz, *mulher de Dom Manoel*, tendo ficado mui agradada do Monologo que Gil Vicente, no caracter de pastar, foi recitar na sua camera, onde ainda se achava de cama, de parto do principe D. João, depois D. João III...» O periodo está cheio de erros historicos: D. Manoel não foi casado com nenhuma D. Beatriz; casou com Dona Izabel, viuva do principe D. Affonso, que devera herdar o throno de D. João II; por morte d'esta casou com a cunhada, Dona Maria, tambem filha dos catholicos Fernando e Izabel, e por morte d'esta, com Dona Leonor, filha de Philippe I de Castella. Em 1502, quando Gil Vicente foi á corte representar o *Monologo do Vaqueiro*, estava Dom Manoel casado com Dona Maria, n'esse tempo doente de parto; estavam presentes a mãe do monarcha Dona Beatriz, e a filha d'esta, irmã de Dom Manoel, a Rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II. Foi a *rainha velha* Dona Leonor, que pediu a Gil Vicente que continuasse n'aquella senda, e a seu pedido fez o poeta em seguida o *Auto pastoril*, e o *Auto dos Reis Magos*.

tural que a primeira ideia das representações dramaticas lhe fosse suscitada por esses processos amorosos e engraçados, em que as damas da corte davam sentença. Correu de uma vez esta anedocta, que Vasco Abul vendo bailar uma mocetona em Alemquer, lhe dera brincando uma cadeia de ouro, que ella não quiz depois restituir. Anrryque da Motta, poeta satyrico, não deixou escapar a occasião e fez logo do feito uma especie de processo, como anteriormente se fizera com o *Cuidar e suspirar*. *Mestre Gil*, como diz a rubrica, entrou na polemica, e escreveu oito estrophes bastante comicas, que Garcia de Resende recolheu sobre a rubrica: *O parecer de Gil Vyçente neste proçesso de Vasco Abul a rraynha dona Lianor.* (1) A rainha aqui citada era a mulher de Dom João II, porque só em 1517 é que Dom Manoel viuvou da rainha Dona Maria, e o *Cancioneiro* foi publicado em 1516. Quando em 1502, Gil Vicente appareceu com o seu *Monologo do Vaqueiro* na corte de Dom Manoel, tambem assistiu a viuva de D. João II, bem como sua mãe Dona Beatriz, mãe d'el-Rei Dom Manoel, e foi ella que lhe pediu que tornasse a representar aquelle Auto nas matinas do Natal: «E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a *rainha velha* d'esta representação, que pediu ao auctor que isto mesmo se representasse ás matinas do Natal, etc.» (2) Dona Leonor, mulher de D. João II, foi, podemos as-

(1) Fol. 210, col. 5.
(2) Obras, t. I, pag. 5.

*

several-o, a primeira pessoa que reconheceu o merito de Gil Vicente e que o animou nos seus ensaios dramaticos; ella o conhecia do tempo do processo gracioso de Vasco Abul, e animando-o, queria matar saudades do passado com os jocos poeticos usados na corte de seu marido. (1) Gil Vicente escrevendo o *Auto pastoril Castelhano* a pedido de Dona Leonor, não podia deixar com a sua sensibilidade de poeta de alludir a Dom João II, com gratidão e respeito. Diz o Pastor Gil:

> Conociste á Juan Domado,
> Que era pastor de pastores?
> Yo lo vi entre estas flores
> Con gran hato de ganado,
> Con su cajado real,
> Repastando en la frescura,
> Con favor de la ventura:
> Di zagal,
> Que se hizo en su curral?

Estes versos, seriam para a velha rainha como o *tu Marcellus eris*, de Virgilio; lembravam-lhe a morte de um filho unico, o principe Dom Affonso, por cuja fatalidade se extinguira a realeza do marido. Como lhe pagou Dona Leonor esta delicadissima lisonja? Pedindo-lhe logo o *Auto dos Reis Magos*, representado em 1503, e fazendo-o valer na corte contra todas as intrigas dos seus inimigos.

Formado em Direito, Gil Vicente seguia o genio

(1) Esta peça de Gil Vicente não foi recolhida pelos editores de Hamburgo.

da Renascença, formulado n'aquelle verso de Ferreira: «Não fazem damno ás musas os doutores.» Em algumas de suas comedias ridicularisa a profissão judicial, como na farça do *Juiz da Beira*, e na *Floresta de Enganos* appresenta o Doutor Justiça Maior seduzido por uma moça. Elle continuava a tradição do velho theatro francez, em que os *Clercs de la Bazoche* firmavam as suas comedias na vida judiciaria. Em Portugal a composição das comedias era um ensaio na Universidade e Collegios, e durante as ferias do estudo juridico escreveu Jorge Ferreira de Vasconcellos a sua *Eufrosina*, Antonio Ferreira a comedia de *Bristo*, Camões o Auto dos *Amphytriões*. Sá de Miranda era legista, e Antonio Prestes *enqueredor do civel* em Santarem. Poucas vezes teve Gil Vicente liberdade na composição das suas peças, porque quasi todas lhe eram pedidas para circumstancias determinadas. Como podia ter originalidade quem se via forçado pela decima vez a fazer um Auto de Natal, ou a celebrar o nascimento de um principe ou o casamento de uma infanta? Em alguns Autos se vê que Gil Vicente conhecia a existencia do mundo moral, e que estava no caminho de ser um Molière; mas os themas obrigados faziam-lhe pôr de parte o estudo das paixões humanas, e servir-se das allegorias frias e vãs, para comprazer com a corte que pretendia cousa adequada á natureza da solemnidade. N'este meio impossivel, Gil Vicente vinga-se com a mordacidade crua e aberta que salga os elogios convencionaes, e mais ainda, mostra-se um inimitavel poeta ly-

rico, até hoje ainda não excedido. N'este tempo ainda a arte dramatica não descera a uma profissão infamante; os padres representavam nas cerimonias do culto, e um sacerdote, Bartholomeu Torres de Naharro, abrilhantava com os seus Autos a corte do Papa Leão X. Posteriormente, os comicos ambulantes e belfurinheiros tornaram a comedia desprezivel, e d'esta circumstancia se formou a tradição de que Gil Vicente não era nobre, que era filho de uma parteira e neto de um tamborileiro, fundada nos versos, em que dá um personagem das suas farças como natural da Pederneira.

Em 1840, o snr. Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, cuidou desfazer as duvidas acerca da naturalidade de Gil Vicente, que se atribuia a Lisboa, a Barcellos e a Guimarães segundo Barbosa, applicando ao poeta os versos que poz na bocca do Licenciado que serve de Argumentador no *Auto da Lusitania:* (1)

Gil Vicente o Autor
Me fez seu embaixador,
Mas eu tenho na memoria
Que para tão alta historia
Naceo mui baixo doutor.
Creio que he da Pederneira
Neto de um tamborileiro;
Sua mãe era parteira,
E seu pae era albardeiro.
E per rasão
Elle já foi tecellão
D'estas mantas do Alemtejo;
E sempre o vi e vejo
Sem ter arte nem feição.

(1) Obras, t. III p. 274.

E quer-se o demo metter,
O tecellão das aranhas,
A trovar e escrever
As portuguezas façanhas
Que só Deus sabe entender.

O snr Rivara tomou á letra estes versos, e diz: «A nós porém parece-nos que elle proprio tira todas as duvidas...» (1) A interpretação d'estes versos, está n'elles mesmos; o Licenciado diz *Creio que he*, e em outros versos que se seguem, acrescenta:

D'outro cabo,
Dizem que achou o diabo
Em figura de donzella,
E elle namorou-se d'ella, etc.

concluindo que era o diabo que o levava a uma caverna onde durante sete annos aprendera o que sabia. O *Auto da Luzitania* foi representado em 1532, depois de se terem declarado abertamente os seus inimigos, que o guerreavam; por tanto o dito do Licenciado é todo ironico. Por o poeta ser de illustre extracção é que se faz filho de um *albardeiro*, que figuradamente significa travesso, arreliador, e toma por officio o de *tecelão*, como o que tece mantas para envolver ridiculamente os seus detractores. Temos uma prova positiva da sua naturalidade, quando elle no *Triumpho do Inverno*, para os festejos da cidade de Lisboa, a *Felicitas Julia*, ali lhe chama a *nossa* Julia.

(1) Panorama, t. IV, p. 275.

Quando não estava na côrte, Gil Vicente residia em Santarem, como vemos pela queixa contra os Almocreves, e pela Carta escripta em 1531 de Santarem para el-rei Dom Ioão III, que estava em Palmella.

Gil Vicente não proseguiu na carreira juridica; pela chronologia da sua vida, que se recompõe pelas datas no principio de cada Auto, se vê que desde 1502 até ao anno de 1536 andou occupado em divertir as duas cortes de Dom Manoel e Dom João III. Deve portanto julgar-se este o seu modo de vida. Em uns versos de André de Resende, contemporaneo de Gil Vicente, se vê, que elle era tambem actor, (1) como no prologo de alguns Autos em que fala em seu proprio nome, como no *Triumpho de Inverno*, e *Templo de Apollo*. Gil Vicente acompanhava a corte de Lisboa para Almeirim, para Abrantes, Almada, Evora, Thomar, Coimbra, e Alvito; quando rebentava alguma grande peste, era elle que distrahia os animos com a jovialidade faceta das suas farças, como conta Boccacio que se usava no Jardim de Pampinea na grande peste de Florença. Nos casamentos de el-rei Dom Manoel e Dom João III, ao nascimento dos principes, á partida das infantas, accudiu sempre com um Auto para abrilhantar os festejos. Durante os trinta e quatro annos que representou nas duas cortes, não deu espectaculo ou ficou esquecido dos reis nos annos de 1507, 1509, 1511, 1515, 1516,

(1) Cunctorum hinc acta est comœdia plausu,
Quam lusitana Gillo *auctor et actor* in aula
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus: etc.

1520, 1522, 1524, 1528, e 1535; procurada a causa do silencio, é sempre algum grande desastre das armas portuguezas na India, ou na Africa, alguma fome geral, carnificina provocada pelos dominicanos contra os judeus, morte de algum principe, ou doença do proprio poeta, como elle conta na Tragi-comedia do *Templo de Apollo* que escreveu e representou estando doente de grandes febres. Sustentava-se Gil Vicente com os honorarios que recebia dos reis portuguezes; porém em vez de medrar n'este mister que pareceria rendoso, n'elle gastou alguma fortuna que herdara de seus paes. No *Auto Pastoril Portuguez*, representado em Evora diante de Dom João III, declara que não tem ceitil apezar de fazer Autos para el-rei, e que os Autos que escreve não são já como os que inventava *quando tinha com quê*. Uns almocreves castelhanos, tendo privilegio dado pela rainha Dona Catherina de não fazerem carretos por taxa, levaram de aluguer na volta de Coimbra para Santarem ao pobre poeta tudo *quanto trazia*, talvez o dinheiro que recebera pelo Auto que representara em 1526 n'essa cidade; em outro logar queixa-se ao Conde de Vimioso, que se o medrar estivera em trabalhar, bem teria que comer, e que dar e que deixar. (1) Gil Vicente era casado com Dona Branca Becerra, como se vê pelo epitaphio que se acha no Mosteiro de Sam Francisco de Evora com estes versos, talvez escri-

(1) Obras, t. III, p. 182.

ptos por seu marido, que tambem escreveu outro egual para si:

> Aqui jaz a mui prudente
> Senhora Branca Becerra,
> Mulher de Gil Vicente
> Feita terra. (1)

Na sepultura de Gil Vicente está como epitaphio outra estrophe perfeitamente egual, que vem accrescentada com mais oito versos no livro das *Obras meudas*, publicado por seu filho Luiz Vicente; esta circumstancia prova que fôra elle o auctor do epitaphio de sua mulher. Teve do seu casamento tres filhos; um chamado tambem Gil Vicente, outro Luiz Vicente, e Paula Vicente. Do primeiro, diz Barreto Feio, no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente:* «O certo porém, é, que a existencia d'este pretendido filho não é attestada por documento algum...» (2) Nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, (3) cita-se como por uma especie de antonomasia *o filho de Gil Vicente*, talvez para não estar a dizer filho de outro, sendo esse outro o mais illustre. No proprio Gil Vicente se acha uma referencia a seu filho Gil, que o ajudava a representar os Autos, n'estes versos do *Templo de Apollo*:

> Ora sus, alto *Gilete*,
> Tu serás aqui portero;
> No dejes entrar romero
> Aunque te quite el barete
> Ni te dê mucho dinero...»

(1) J. H. da Cunha Rivara, *Epitaph. ant.* Pan. t. IV, p. 275.
(2) Obras, t. I, p. XVI, not. 3.
(3) Comm. Parte II, cap. 52.

Na ennumeração das figuras que entram na Tragicomedia não se fala n'este nome de *Gilete*, mas simplesmente no *Porteiro do Templo*, e o mesmo em todo o decurso da peça, o que leva a crêr que o poeta se referia aqui a Gil moço, seu filho. Portanto já em 1526 existia este filho, que tomava parte nos Autos de Gil Vicente; na tragi-comedia do *Templo de Apollo*, as falas que cabem ao Porteiro são muito breves e como que adequadas para serem ditas por uma criança. Faria e Sousa, que no seculo XVII vulgarisou nos seus Commentarios dos Lusiadas bastantes anedoctas litterarias colhidas da tradição oral, conta que este Gil Vicente o moço despertara tal inveja em seu pae, por causa dos seus talentos poeticos, e principalmente por uma comedia intitulada os *Cativos*, que o velho dramaturgo o desterrara para a India, onde achou em breve a morte no campo da batalha. A alma profundamente humana de Gil Vicente, que livrou os judeus de Santarem de uma mortandade suscitada pelos frades, que luctou sempre contra a prepotencia clerical, não podia sentir este odio pelo talento do filho, quando vemos que já velho se ajudava na composição do genio comico da sua Paula. Gil Vicente bateu-se durante a vida contra o poder monachal, que invadira a corte de Dom João III; foi elle o unico homem em Portugal que trabalhou para a secularisação do povo portuguez. Os frades não se vingaram só nas obras do poeta, negando-lhe a originalidade da invenção, deram o golpe no que ha de mais doloroso, nos sentimentos de

pae, no caracter, servindo-se da arma mais terrivel, e contra a qual não ha escudo, nem defeza — a lenda. Propagaram a lenda da atrocidade paternal, que ainda vogava no seculo XVII até ser recolhida por Faria e Sousa, repetida por Diogo Barbosa Machado, e João Baptista de Castro. No *Index Expurgatorio de 1624*, o Auto dos *Cativos* vem attribuido ao Infante Dom Luiz, discipulo e amigo de Gil Vicente. Isto ajuda a provar a falsidade da lenda monachal. (1)

Do segundo filho de Gil Vicente temos documentos mais positivos; em 1562 foi Luiz Vicente o editor das obras de seu pae, e escreveu a dedicatoria a el-rei Dom Sebastião, enderançando-lhe a *Epistola dedicatoria* de Gil Vicente a Dom João III, que não chegara a ser offerecida. Luiz Vicente escreveu esse prologo em tempo em que a eschola italiana dominava na poesia portugueza e banira o theatro nacional, e é por isso que elle diz: «E ainda que as obras de *meu pay* não tenham tamanho merecimento como tiveram as d'outros poetas antigos e modernos, tão celebrados em todo o mundo; todavia, ainda que as d'este livro fiquem muito abaixo d'estas; por serem cousas algumas d'ellas feitas por serviço de Deos e *todas em serviço de vossos avós, e de que elles muito gostaram*, era rasão que se imprimissem.» Luiz Vicente não se cegava pela admiração de seu pae, talvez porque se não atrevia a ir d'encon-

(1) Vid. adiante o livro: *Eschola de Gil Vicente.*

tro á eschola classica que prevalecia, e contra quem Gil Vicente luctara.

O terceiro filho do poeta é Paula Vicente, figura sympathica, aureolada de amor puro e do disvello com que trabalhava e ajudava seu pae na invenção dos seus Autos. Prova-se a sua existencia pelo Privilegio passado pela rainha Dona Catherina na menoridade de Dom Sebastião, no qual tambem se vê que fôra moça da Camara da Infante Dona Maria: «Paula Vicente, moça da Camara da muito minha amada e prezada tia, me disse que ella queria fazer emprimir hum livro e cancioneiro de todas as obras de Gil Vicente seu pay...» Bem se vê que ella assistira ao trabalho de seu pae, e o amava como parte da sua alma; primeiro do que ninguem lhe conheceu o valor, e a necessidade de salvar pela imprensa esses gritos de um coração sequioso de justiça. Muito differente é o juizo que ella fazia, comparado com o de seu irmão Luiz Vicente. Era Paula Vicente versada em linguas, chegando a escrever uma grammatica ingleza, o que nos leva á conjectura de que talvez não desconhecesse os velhos *Mysterios* inglezes, que no tempo de Dom João I seriam trazidos para Portugal. No livro das Moradias da Casa da Rainha Dona Catherina, Paula Vicente tem assentamento com o titulo de *tangedora*, talvez mestra das donzellas (1), e como tal pertencendo á Academia de mulheres da Infanta Dona Maria, que

(1) Obras de Camões (Edição Juromenha) t. I, p. 22.

estudara latim para melhor perceber os Evangelhos, tendo em volta de si outras senhoras instruidas, como Luiza e Angela Sigêa, Joanna Vaz, e Dona Leonor de Noronha. Paula Vicente tambem cultivára a poesia comica, da qual se perdeu, na opinião de Barbosa, o volume que escreveu; este facto bastava para sobre isso formar-se a lenda de ella collaborar com seu pae, quando os desgostos e a edade lhe apoucaram a imaginação. O P.e Antonio dos Reis, no *Enthusiasmus poeticus*, n.as 66 e 67, conservou esta mimosa e sentida tradição, que em parte consola e fortalece a alma contra a negra sombra lançada pelos que imputavam a Gil Vicente a emulação por seu filho.

Grandes foram as intrigas que Gil Vicente atravessou na côrte de Dom Manoel, que poderiam ter causado a sua completa ruina.

O principe Dom João amava a infanta Dona Leonor, irmã do imperador Carlos V, e pedira licença a seu pae para tratar-se o casamento.

Havia poucos mezes que el-rei D. Manoel viuvara da rainha D. Maria; Alvaro da Costa parte logo para Hespanha com o pretexto de cumprimentar o Imperador, e de em segredo lhe pedir a mão de sua irmã Dona Leonor para o rei. Diz Frei Luiz de Sousa: «e foram os poderes que lhe deu tão largos e sem limites, que primeiro se soube em Portugal estar concluido que começado.» (1) Quando o principe Dom João soube que

(1) *Annaes de D. João III*, p. 16.

seu pae, já bastante velho e de cabellos brancos, casara com aquella que pretendia para sua esposa, moderou os impetos da sua furia, consolado pela censura de todo o reino para este procedimento de el-rei Dom Manoel. Seu pae, não contente com raptar-lhe a noiva, afastou do pé do principe aquelles que mais lhe aggravavam o pezar, chegando a desterrar um certo Luiz da Silveira. Dom João III foi inflexivel para os fidalgos que seguiram ou approvavam o procedimento do pae. N'este tempo Gil Vicente representou diante da rainha Dona Leonor, terceira mulher de Dom Manoel, o *Auto da India*, em Almada, em 1519. Poderemos accrescentar esta circumstancia como uma das causas que contribuiram para a sua desgraça no reinado de Dom João III, depois que morreu a sua protectora a velha rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, em 1525.

Antes da morte de Dom Manoel, achava-se Gil Vicente em Evora, aonde em 1521, representou a farça dos *Ciganos*, á entrada do Principe Dom João III. N'este tempo floresciа em Evora um poeta dramatico, criado do Bispo Dom Affonso de Portugal, e que era estimado pelas suas boas letras, fazendo-se notar pelos Autos que escrevia com aprazimento da classe monachal; era este poeta Affonso Alvares, auctor do *Auto de Santa Barbara*, ainda hoje popular no Minho, discipulo da eschola nacional fundada por Gil Vicente. Escrevendo quasi sempre os seus Autos a pedido dos frades, dando-lhe elles mesmos o thema, e indicando-

lhe a *Legenda Aurea* de Voragine como thesouro inexgotavel para a sua imaginação forragear á vontade, tudo leva a crêr que os frades preparavam em Affonso Alvares um rival para desthronar Gil Vicente. Nos Autos de Gil Vicente representados em Evora, taes como a *Comedia de Rubena*, o *Auto Pastoril portuguez*, a *Fragoa de Amor*, a *Romagem de Aggravados*, as Tragicomedias de *Dom Duardos* e de *Amadiz de Gaula*, *Auto da Mofina Mendes*, e a *Floresta de Enganos*, conhece-se que o velho mestre luctava contra alguem, pelo primor de lyrismo, da versificação, pela variedade das peripecias, e principalmente pela parte espectaculosa e arranjo de scena. Com a morte do Bispo Dom Affonso de Portugal, o poeta Affonso Alvares veiu para Lisboa, aonde andou tambem em lucta com o Chiado, mas Gil Vicente ficou sempre amando Evora, não pelos seus dolorosos triumphos, mas porque aí perdera a sua prudente mulher e companheira da vida Branca Becerra, que lhe ficou sepultada no convento de Sam Francisco.

No principio de reinado de D. João III deu-se o caso extraordinario da queixa do velho Conde de Marialva, contra o Marquez de Torres Novas, pedindo ao rei que lhe désse campo, segundo o *Foro velho de Castella*, para ter um duello de morte com o marquez que declarara o casamento clandestino com sua filha Dona Guiomar, promettida no testamento d'el-rei Dom Manoel ao Infante Dom Fernando. Por este successo

deixou Sá de Miranda a côrte, e foi viver para sua Commenda das Duas Egrejas.

Gil Vicente atravessou a crise difficil, e a falta de uma representação em 1522 deve attribuir-se a esse grande escandalo. Depois o monarcha, para distrahir a côrte, ou para seguir o velho costume portuguez do Natal, mandou-lhe representar em Dezembro de 1523 o *Auto Pastoril portuguez*, onde o poeta diz os celebres versos, que mostram o estado da sua muita pobreza:

> E hum Gil... um Gil... um Gil...
> (Que má retentiva hei!)
> Um Gil... já não direi;
> Um *que não tem nem ceitil*,
> Que faz os aitos a el-rei,
> . . . .
> Aito cuido que dezia.
> Aito assi cuido que he;
> Mas já não aito, bofe,
> Como os aitos que fazia
> Quando elle tinha com que?

A queixa de Gil Vicente encontra-se por outra fórma em Sá de Miranda, que lamenta a mudança dos tempos, e se lembra com saudade dos *serões de Portugal*, tão afamados e tão decahidos pela influencia e tristeza monachal que se apossara do rei. Com a morte de seu pae, os grandes do reino e o povo pediram instantemente a Dom João III que casasse com sua madrasta, pretextando as grandes sommas que levaria comsigo a rainha Dona Leonor, que lhe pertenciam por contracto dotal, e as novas despezas que sobrecarregariam o reino com a dotação da nova rainha. Com uma rigi-

dez fanatica, Dom João III resistiu á seducção dos seus primeiros amores, avivando-lhe este pedido da nação a ferida funda e o odio que conservava contra os conselheiros de seu pae. Gil Vicente atravessou esta nova borrasca, e em todas as suas obras não se acham vestigios nem a minima allusão a assumptos tão perigosos. Contra o poeta levantava-se uma nova onda; era a introducção do *gosto italiano*, que se retemperara na imitação dos exemplares da antiguidade. Nada era bello se não fosse moldado nas obras primas dos classicos gregos ou romanos; Gil Vicente, filho da edade media, completamente desligado da tradição da arte antiga, original e atrevido na composição, seguindo as regras que descobria a sua audacia inventiva, devia ser rudemente atacado por aquelles que seguiam a eschola classica-italiana. Poeta dramatico, todas as tentativas de imitação de Plauto ou Terencio eram um esforço para derrubal-o do seu pedestal. A primeira comedia ao gosto antigo, moldada sobre o theatro romano, escripta em prosa, foi a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, composta segundo seguras inducções em 1527. Na Tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, Gil Vicente allude a Jorge Ferreira de Vasconcellos, nos versos:

> Jorge Vasco Goncellos
> Num esquife de cortiça,
> Irá alfenando os cabellos,
> Por divisa dous novellos,
> A letra dirá: Ou iça!

Os partidarios da eschola italiana, chamavam aos que não abandonavam o verso de redondilha nacional, poetas da *eschola velha*. A lucta foi renhida, como se vê pelos versos de Sá de Miranda, Bernardes e Ferreira, que alludem a grandes difficuldades que a nova eschola encontrara na sua introducção. (1) Gil Vicente devia de ter contra si todos os sequazes do cultismo italiano. Na Epistola dedicatoria endereçada a D. João III, diz Gil Vicente, defendendo-se contra os imitadores do estyllo classico: «pera passar seguro da pena... me fôra fermosa guarida não dizer senão o que elles disseram, ainda que eu fosse como ecco nos valles, que falla o que dizem, sem saber o que diz.» Na mesma Epistola conta Gil Vicente que para evitar batalhas tencionava deixar ineditas todas as suas obras. Coadjuvado pelos poetas e cultistas da eschola italiana, o partido monachal, ligado pelo respeito auctoritario das tradições latinas, começou tambem a arremetter contra Gil Vicente; d'esta vez não era uma lenda de barbaridade paternal, era nada menos do que negar-lhe a paternidade das suas obras. Fôra em 1523; *certos homens de bom saber*, diziam que Gil Vicente *furtava de outros auctores* as suas obras. Estas palavras textuaes, como não feriam a sua alma de artista! Pobre, e negando-lhe tambem a sua riqueza intellectual, a unica que as desgraças do tempo lhe não podiam levar! O

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. v, p. xx; e *Introducção á Historia da Litteratura Portugueza*, p. 319.

*

poeta pediu que lhe dessem thema sobre que phantasiasse uma farça de folgar. Era como um duello, a que Dom João III assistiu em uma sala do convento de Thomar.

Apezar do thema ser obrigado, sobre o anexim popular: *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube*, Gil Vicente sentiu-se livre da imposta allegoria das festas palacianas, e fez uma comedia de caracter, ainda hoje perfeita, intitulada a farça de *Inez Pereira.* (1) Gil Vicente calou completamente os seus inimigos e detractores. Quanto esta farça foi estimada, e qual a impressão que causara no animo de Dom João III, pode-se inferir da circumstancia de vermos logo em seguida representada em Almeirim uma continuação, intitulada o *Juiz da Beira*. Era o triumpho da comedia nacional. O rei quiz dar-lhe nova occasião para um Auto, com as festas do seu casamento com Dona Catherina em 1525; na *Fragoa de Amor*, representada n'este anno em Evora, dá Gil Vicente um golpe profundo na classe sacerdotal. Porém, n'este mesmo anno morre a sua disvellada protectora, a que animou a nascença do theatro portuguez, a *velha rainha* Dona Leonor, a pedido de quem compuzera uma boa parte dos seus Autos. O triumpho com a farça de *Inez Pereira*, e *Juiz da Beira*, foi continuado com a engraçadissima farça do *Clerigo da Beira*, no anno seguinte.

(1) Sobre a composição d'esta farça, ver o meu drama em tres actos *Um Auto por desaffronta*, nas *Torrentes*, pag. 147.

Outra circumstancia fortuita veiu fazer com que os seus Autos se tornassem precisos na côrte—a peste de 1527. Velho e pobre, o poeta n'este anno terrivel, ainda convallescente das febres, de que a custo se levantara para fazer o Auto da partida da Infanta Dona Isabel que casou com Carlos v, acompanhou a côrte que fugira de Lisboa para Almeirim, de Almeirim para Coimbra, representando durante este anno de immensa fadiga tres Autos, duas Tragicomedias, uma Comedia e uma Farça, ao todo seis peças originaes. A este grande esfôrço seguiram-se tres annos de silencio; o poeta não era chamado para os serões do paço; o partido clerical, cujos planos para estabelecer em Portugal o Santo Officio elle conhecia, tratava de o afastar constantemente da côrte. Só o nascimento de um principe é que podia fazer com que fosse chamado para algum serão; assim aconteceu com o nascimento da infanta Dona Isabel, em 1530. Durante a peste de 1527, Gil Vicente voltara para Santarem, como se vê pelos versos a Dom João III contra o roubo que lhe fizeram os almocreves; (1) o monarcha remetteu o poeta, para que lhe désse o devido despacho, ao Conde de Vimioso; o Conde, ou por descuidado ou por inimigo do poeta, nada fez, até que Gil Vicente lhe escreveu por seu turno outra petição em verso, em cuja rubrica se lê: «*Foi isto em tempo de peste; e o primeiro rebate*

(1) Obras, t. III, pag. 383.

d'ella deu por sua casa; etc.» (1) E nos versos diz o poeta:

Vejo minha morte em casa,
E minha casa em perigo.

Se sua mulher não tivesse sido enterrada em Evora, julgar-se-hia que fôra victima da peste em Santarem; seus filhos Luiz e Paula Vicente sobreviveram pelo menos até 1561, e por tanto podemos conjecturar que foi o proprio Gil Vicente o atacado da peste, como se vê nos versos citados, e no seguinte:

Minha vida está em balança, etc.

As trovas a Affonso Lopes Çapaio tambem foram escriptas em Santarem, e todas estas circumstancias fazem crêr, que Gil Vicente ali residia, como abaixo comprovaremos. Fóra do bulicio da côrte, na sua morada em Santarem ía escrevendo o poeta os Autos que se lhe encommendavam; n'estes mesmos versos ao Conde de Vimioso, diz:

Agora trago antre os dedos
Uma farça mui fermosa;
Chamo-a: *A Caça dos Segredos*,
De que ficareis mui ledos
E minha dita ouciosa.
Que o medrar,
Se estivera em trabalhar,
E valera o merecer,
Eu tivera que comer,
E que dar e que deixar.

(1) Obras, t. III, p. 381.

A causa da pobreza do poeta explica-se tambem pelo verso:

Para mim fui sempre mudo.

Em 1531 continuava Gil Vicente em Santarem, quando a 25 de Janeiro succedeu um grande terramoto; a côrte achava-se em Palmella. Foi então que Gil Vicente se mostrou profundamente humanitario, e de uma coragem inaudita salvando os judeus e christãos novos de Santarem das prédicas fanaticas, que annunciavam outro terremoto provocado pela pertinacia dos impios contra a ira de Deos. Gil Vicente estava bem lembrado do effeito da pregação dos dois frades de Sam Domingos, que dera causa á cruenta e medonha mortandade dos judeus e christãos novos de Lisboa em 1506. A nuvem negra do fanatismo popular formava-se, o cheiro do sangue provocava á furia contra os inermes judeus e christãos novos, quando Gil Vicente, levado pela audacia do senso commum que reage contra a bestialidade, ajuntou os Frades no claustro do Convento de Sam Francisco de Santarem, e lhes fez um longo sermão, mostrando-lhes por textos biblicos que elles mentiam ao povo, dando-se por prophetas, e explicou-lhes por causas naturaes o terremoto.

Assim ficou parte da população livre de ser assassinada pela outra ametade. Dando conta d'este successo a el-rei Dom João III, diz Gil Vicente: «E porém saberá V. A. que este auto foi de tanto seu serviço, que nunca cuidei que se offerecesse caso em que tão bem

empregasse o desejo que tenho de o servir, *assi visinho da morte como estou:* porque á primeira pregação, os christãos novos desappareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligencia e logo ao sabbado seguinte seguiram todolos os pregadores esta minha tenção.» (1) A este tempo contava o poeta sessenta e um annos, mas o achar-se visinho da morte deve attribuir-se á doença das febres e da peste que soffreu em 1526 e 1527. Assim alquebrado pelos annos, pela pobreza, pelas doenças e desastres domesticos, Gil Vicente acompanhou a côrte para Evora em 1533, representando aí cinco das suas mais bellas composições; entre ellas distingue-se a farça intitulada *Floresta de Enganos*, representada em 1536, diante del-rei; na rubrica com que termina se lêem estas palavras escriptas por seu filho Luiz Vicente: «*he a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.*» Circumstancia notavel! N'este anno do silencio ou talvez da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inquisição, na cidade de Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, confessor de Dom João III e Bispo de Ceuta. Se não foi este o anno da morte de Gil Vicente, pouco poderia sobreviver ao triumpho completo do obscurantismo, e ao terrivel flagello que enluctou para sempre a alma portugueza. Gil Vicente por vezes faz referencias á sua edade; na Carta a Dom João III para Palmella, e nos versos ao conde Vimioso, cita elle a

(1) *Obras*, tom. III, p. 385.

sua avançada edade, e o seu cansaço e esgotamento. Estes factos fazem-nos crêr, que Gil Vicente se referira a si proprio, quando na sua ultima farça põe na bocca do Doutor Justiça Maior:

> Ya hice *sessenta y seis*,
> Ya mi tiempo es passado.

A este proposito diz Barreto Feio: «Póde bem ser que fosse o mesmo Gil Vicente que desempenhasse este papel e que realmente aqui designasse a sua edade. Sendo assim teria elle nascido em 1470.» (1) Esta hypothese torna-se bastante verdadeira, depois de termos encontrado a prova de que Gil Vicente frequentou na sua mocidade a côrte de Dom João II. Gil Vicente morreu em Evora, onde estava sepultada sua mulher, e ahi foi tambem sepultado, com o epitaphio que para si escreveu:

> O grão juizo esperando,
> Jazo aqui n'esta morada,
> Desta vida tão cansada
> Descançando. (2)

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. I, p. XXI.
(2) Recolhido em uma sepultura de Evora pelo snr. Rivara; este epitaphio vem mais completo nas obras do poeta, *Obras*, t. III, pag. 339. No *Panorama* de 1840 (t. IV, pag. 275,) escreve o snr. Rivara: «Perdeu-se a noticia do logar da sua sepultura; mas vamos fazer todas as diligencias pela descobrir.» O resultado da investigação do erudito bibliothecario de Evora ainda é desconhecido.

Uma prova temos para concluir ter sido o anno de 1536 o do seu fallecimento; por mandado de Dom João III, estava colleccionando todas as suas obras para as dar á estampa, quando lhe sobreveiu a morte. Sabe-se isto pelo que diz Luiz Vicente: «escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte d'ellas (obras) e ajuntara todas se a morte o não consummira.» Dom João III morreu a 6 de Junho de 1556, e como o prologo ou Epistola Dedicatoria de Gil Vicente *não houve effeito*, como diz seu filho, por causa da morte de seu pae, concluiu Barbosa Machado com grande verdade, que morrera antes de 1556. Porém a muita distancia entre 1536 e 1556 demonstra-se pela perda e extravio de alguns Autos, como o *A Caça dos Segredos*, e a maior parte das obras meudas. Quando Luiz Vicente em 1562 deu as obras de seu pae á estampa, escreveu: «Fim do quinto livro, o qual vae tão carecido d'estas obras meudas, porque as mais que o Autor fez desta calidade se perderam.» D'aqui se conclue que o poeta morreu antes de ter realisado o pedido de Dom João III, que não *queria que as suas obras se perdessem*. (1) Uma vez morto, nunca mais teve o poeta quem o lembrasse ao monarcha fanatico, e só depois que seu filho Luiz Vicente chegou a comprehender o valor dos trabalhos de seu pae, em 1561, é que o seu livro foi impresso, e dedicado a Dom Sebastião,

(1) *Epistola Dedicatoria*, t. II, pag. 390.

que ainda em tenra edade gostava muito d'esses velhos Autos. (1)

Eis tudo o que hoje se póde saber do homem verdadeiramente grande e humanitario, o que mais comprehendeu a alma portugueza, o que mais trabalhou para a secularisação da nossa sociedade no seculo XVI, o que presentiu as ideias da Reforma, o maior escriptor dramatico portuguez, apesar de terem passado trez seculos e uma mais vasta civilisação sobre a sua obra gigante. Hoje ninguem estuda Gil Vicente; mas toda a gente, sem saber porque, sente ao pronunciar o seu nome uma tristeza indizivel.

(1) Obras, no Prologo, t. I, pag. XXXVII.

CAPITULO III

Do scenario e caracterisações de Gil Vicente

O theatro de Gil Vicente é *hieratico*, *aristocratico* e *popular*. — Necessidade de seguir a ordem chronologica para observar o desenvolvimento progressivo do seu theatro. — As Egrejas e os Paços dos reis, logar das representações de Gil Vicente. — Seriam alguns de seus Autos representados diante do povo? — A Farça de *Quem tem farellos?* — Como era a caracterisação do Diabo, e de outras figuras ou entidades moraes, como a Egreja, a Alma, o Inverno. — Annaes do theatro desde 1502 a 1536. — A historia politica de Portugal no seculo XVI é o melhor commentario para a intelligencia do trabalho de Gil Vicente. — Quadro synoptico das representações de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a recomposição da sua vida.

Ácerca dos recursos scenicos de que podiam dispôr os nossos primeiros poetas dramaticos, nada se sabe, nenhuma memoria do tempo alludiu a elles; temos portanto de ir pelas *exigencias* dos seus Autos e comedias, deduzindo o grau de perfeição de arte a que tinham chegado. Ás vezes uma simples *rubrica* revela-nos um complicado machinismo, o qual, tendo tambem sido aproveitado já nas velhas comedias francezas, nos leva por um paradigma facil a vêr o estado da arte decorativa e scenographica em Portugal, com relação ao theatro europeu. As Obras de Gil Vicente, classificadas pelo proprio auctor em uma certa disposição por generos, estão divididas segundo o gosto da edade media, em *hieraticas* (Obras de *devação*,) em *aristocraticas* (*Tra-*

gi-comedias,) e em *populares* (*Farças*). A classificação do velho dramaturgo é excellente, e mostra a sua sciencia do assombroso theatro medieval; foi tambem a que modernamente usou Magnin nas suas *Origens do Theatro moderno*, ou Historia do genio dramatico, desde o seculo I até ao seculo XVI. N'esta classificação interpollou Gil Vicente a ordem chronologica da representação dos Autos, e é essa a que interessa principalmente o historiador, não só para descobrir o desenvolvimento progressivo do seu genio, como para deduzir o grau de importancia que a sua obra merecia em uma côrte exageradamente catholica.

Por uma feliz casualidade, Gil Vicente, ou talvez seu filho, ajuntou á collecção dos Autos do venerando poeta uma *rubrica* inicial, declarando o tempo em que se representou a peça, diante de que principes, e ás vezes o motivo por que foi o espectaculo. Estas rubricas simples e prosaicas, extractadas pela ordem chronologica, formam os mais perfeitos e incontestaveis annaes dos primeiros trinta e quatro annos do theatro portuguez; ellas encerram uma historia completa. Abandonemos a classificação litteraria, e uma luz immensa nos abrirá o caminho.

1. Reinado de Dom Manoel

A primeira peça dramatica representada em Portugal, ou melhor, na côrte de Dom Manoel, foi em uma quarta feira, 8 de julho de 1502; o logar da sce-

na foi nos paços do Castello, na camera aonde a rainha Dona Maria dera á luz o principe Dom João, que veiu a ser o terceiro de nome. Estavam juntos na dita sala el-rei Dom Manoel, sua mãe D. Beatriz, duqueza de Bragança, e a viuva de Dom João II, a ex-rainha Dona Leonor. Estas datas e factos tão preciosos, estão inclusos na seguinte rubrica: «*Porquanto a obra de devação seguinte procedeu de hua visitação, que o autor fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria, e nascimento do mui alto e excellente Principe Dom João, o terceiro em Portugal d'este nome; se põe aqui primeiramente a dita Visitação, por ser a primeira coisa, que o autor fez, e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manoel, e a Rainha Dona Beatriz sua mãe, e a Senhora Duqueza de Bragança, sua filha, na segunda noite do nascimento do dito Senhor. E estando esta companhia assim junta, entrou hum Vaqueiro*, etc.» Este primeiro Auto é conhecido pelo titulo de *Monologo do Vaqueiro*, ou a *Visitação;* vem collocado entre as obras devotas, por que foi escripto com esse espirito religioso com que o povo antes do parto da rainha fôra com preces ardentes á egreja de Sam Domingos orar pelo successo feliz. O facto de Gil Vicente entrar na camara da rainha, revela tambem o seu alto nascimento; entrou vestido de Vaqueiro, talvez imitando os trajos da Serra da Estrella, como usoù no *Triumpho do Inverno;* começou o monologo em hespanhol, na linguagem da filha de Fernando e Isabel, para quem era a distracção festiva. A fórma e ideia do mo-

nologo é a das *loas* e *vilhancicos* de presepio, ensoados ao divino. Isto prova que Gil Vicente tirou dos costumes nacionaes da edade media portugueza a sua primeira ideia dramatica. Gil Vicente finge que se encontra casualmente na camara da rainha, e pasma de tudo, tudo lhe parece um paraiso terreal; em seguida louva a rainha doente por ter realisado as esperanças de Portugal e Hespanha, e remata, dizendo:

Quedaran-me alli detraz
Unos *trinta compañeros*,

os quaes trazem varios presentes para offertarem ao recem-nascido. Esta é tambem a feição das *lôas do presepio*, cujo caracter não escapou á attenção da ex-rainha Dona Leonor, que logo pediu a Gil Vicente, que na vespera do Natal d'esse anno de 1502, lhe recitasse o mesmo monologo ao nascimento do Redemptor. Tudo nos contam as rubricas: «*E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha d'esta representação, que pediu ao autor isto mesmo lhe representasse ás matinas do natal, endereçando ao nascimento do Redemptor.*» Por este mesmo monologo se vê, que entraram muitas outras figuras, não em numero de trinta, como diz nos versos, não com leite, ovos, queijo e mel, mas com presentes para offertarem ao principe recem-nascido. É de suppôr que estas figuras fossem os fidalgos da côrte, os engraçados poetas do Cancioneiro,

que tanto se illustraram nos mômos e serões do paço, de que fala com saudade Sá de Miranda.

A novidade do monologo do *Vaqueiro* produziu grande sensação na côrte; a viuva de Dom João II pediu a Gil Vicente que o repetisse nas matinas do Natal, porém uma vez despertado o genio dramatico do poeta, não se contentou com recitar novamente a peça da *Visitação*, «*porque a substancia era mui desviada*,» e aproveitou-se do convite para fazer o *Auto Pastoril Castelhano*. Durante o anno de 1502 teve a côrte portugueza duas vezes a distracção dramatica, então em moda nas côrtes principaes da Europa. O *Auto Pastoril Castelhano*, é ainda da mesma natureza dos Autos nas vigilias dos santos, dos nossos costumes nacionaes, prohibidos pelas *Constituições dos Bispados;* na rubrica d'este Auto não declara Gil Vicente o logar onde foi representado; é possivel que a rainha D. Maria permanecesse depois do primeiro parto mais cinco mezes nos Paços do Castello, e por tanto foi representado aí, na sala do presepio, que segundo os usos portuguezes se arma na vigilia do Natal. Na côrte portugueza já era costume antigo a *consoada*, a qual o rei tomava em uma mesa sobre um estrado com dois degraus, estando os outros fidalgos a pé. (1) É provavel que depois de uma ceremonia d'estas, se seguisse o *Auto Pastoril;* a peça é composta de seis figuras, foi Gil Vicente o primeiro que entrou em scena, com o nome de um pastor

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, pag. 14.

Gil, inclinado á vida contemplativa. Bem se recordava o poeta, de que este Auto lhe fôra pedido pela rainha viuva de Dom João II, e ali lhe lembra que n'aquella sala o vira a elle, pastor de pastores, com seu cajado real. Gil Vicente convivera na côrte de Dom João II, e por ventura assistira a alguma d'essas consoadas do Natal, que Frei Luiz de Sousa, já considerava antigas na côrte portugueza. Os pastores cantam em scena, umas vezes musicas directamente populares, outras compostas por Gil Vicente, como elle confessa em muitas rubricas. Apparece n'este Auto um *Anjo*, que vem acordar os pastores, dizendo-lhes que nasceu o Redemptor, o que já denota um certo arranjo de caracterisação; acordados os pastores, *partem-se para o presepio cantando*, e sem abandonarem a scena, *chegam ao presepio*, signal de que ali fôra armado, ou que a representação era na sala destinada a essa devoção. Ante o presepio trazem os pastores as suas offerendas, e *com tangeres e bailes offerecem, e á despedida cantam uma cançoneta*, colligida por Gil Vicente da tradição popular. Terminado o Auto, sáem as figuras *cantando*, como se usava em todas as comedias da meia edade, que em geral terminavam por um *Te Deum* ou *rondel*, executado em um orgão portatil, e entremeadas de canções acompanhadas de sistros e doçainas. (1) Isto ajuda a comprehender a *mise en scene* dos primitivos Autos portuguezes.

(1) Victor Fournel, *Curiosités theatrales*, pag. 9.

O *Auto pastoril*, falando das maravilhas do nascimento do Redemptor, termina com o verso:

Que en esso *despues* se hablará,

como uma especie de annuncio de que o *Mysterio* hade ser continuado. Cabe toda a gloria da fundação do theatro portuguez á rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, acostumada na corte de seu marido a estes passatempos poeticos; foi ella que francamente manifestou o seu agrado pelo monologo do *Vaqueiro*, foi ella que pediu a Gil Vicente um Auto para a vigilia do Natal, e a pedido de quem o poeta escreveu o *Auto Pastoril*: «A dita Senhora Rainha, satisfeita d'esta *pobre cousa*, pediu ao auctor, que para dia de Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra», como conta o poeta nas riquissimas rubricas que acompanham os seus Autos. Em doze dias escreveu o *Auto dos Reis Magos*, composto de quatro figuras, e n'este tempo o decoraram para ser representado na mesma sala dos Paços do Castello, onde estava armado o presepio. Gil Vicente não declara o logar da scena, o que tudo induz a crêr, que desde o Monologo, os dois Autos que se lhe seguiram tiveram o mesmo palco. O pensamento do *Auto dos Reis Magos* é simples mas dramatico; é um pastor Gregorio, que indo para Belem se perdeu no caminho e ali vem dar desgarrado; encontra-o um outro pastor Valerio, que o leva a um *Ermitão*, para que lhes diga alguma nova do nascimento do Redemptor. É a pri-

meira vez que Gil Vicente traz á scena os habitos de frade, e já bastante ridicularisados na parte que lhes distribue; apparece depois um *Cavalleiro*, que vem ensinar o caminho dos *Reis Magos*, os quaes apparecem no fim do Auto cantando a trez vozes um vilancete: «*E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes; e assi mui alegremente cantando se vão.*» No fim d'esta rubrica, Gil Vicente não se esquece de se desculpar com a circumstancia de ter escripto e feito decorar o Auto em doze dias: «*E acaba em breve, porque não houve espaço para mais.*» O Auto, com os innumeros tregeitos que acompanham a linguagem dos pastores, levaria uma hora a representar; Gil Vicente encurtou a parte dos personagens, que tinham pouco tempo para decorar, deixando o papel de *Valerio* e o de *Ermitão*, mais extensos, sendo d'estes com certeza um desempenhado por si, e outro por algum actor que começara a fazer d'isso profissão por gosto.

Desde Janeiro até Dezembro de 1503 não tornou Gil Vicente a representar mais nenhum outro Auto na côrte; durante este anno grassara uma grande peste em Portugal. Quando tornou outra vez a pizar o tablado, aonde encontrara as glorias e os mais vivos prazeres da sua vida, foi ainda a rainha Dona Leonor que lhe pedira um Mysterio, um Auto para celebrar as Matinas do Natal. Em uma nota que acompanha a rubrica historica d'este Auto, se diz: «rainha Dona Beatriz», o que nos parece equivoco, por que a phrase *Rainha velha*, que vem no fim do *Monologo do Vaqueiro*,

se refere á rainha viuva de Dom João II, a cujo pedido fizera o poeta o *Auto Pastoril*, onde vem a delicada allusão a Dom João II. O *Auto da Sybilla Cassandra* foi representado na noite de 24 de Dezembro de 1503; é curiosissimo não só pelo logar da acção, senão pelos personagens, que exigiriam certa riqueza de vestiduras que só um rei ou uma egreja poderiam fornecer. O Auto foi representado no *Mosteiro de Enxobregas;* durante o seculo XV eram usuaes na Europa as representações da Paixão, da Fugida para o Egypto, e do Nascimento do Salvador, nas egrejas; (1) Gil Vicente, segundo o costume geral, mistura aqui o sagrado com o profano, as Sybillas com os prophetas, como no velho Auto das *Virgens loucas*. Este *Auto da Sybilla Cassandra*, representado no Mosteiro de Enxobregas, fazia por assim dizer parte do officio, como acontecia, segundo Magnin, aos dramas liturgicos da edade media; o officio divino, conforme o costume era celebrado antes da representação do *Milagre* ou do *Mysterio;* aqui o logar da scena, tendo de assistir a corte portugueza, parece que devia de ser o côro, ao pé do altar-mór. A vestimenta das trez Sybillas era em trajos de pastoras, como se vê na rubrica: «*Entra Cassandra em figura de pastora,*» — *Entra Erutea, Persica e Cimeria em chacota, ellas á maneira de lavradoras...*» Segundo o costume da edade media, os papeis de mulher eram feitos por homens, até para a representação da Virgem Ma-

(1) Martone, *Piété au moyen age*, p. 92.

ria; (1) os patriarchas, vinham vestidos de dalmatica e de vestes ecclesiasticas; *Isaias*, *Moysés* e *Abrahão*, que dançam no Auto em *chacota* «*cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte*» são pastores vestidos de surrão. Não começando o Auto com symphonia, e abrindo com um monologo, a attenção dos expectadores tinha de ser chamada e apasiguado o ruido com uma *vinda fóra* de todos os actores; em geral, os actores estavam sempre visiveis, voltando depois de dizerem a sua parte para o posto onde, de convenção, se julgavam desapparecidos. O logar da scena não tinha *panno* corrido, mas lê-se no fim do Auto da Sybilla Cassandra: «*Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento, e cantam quatro anjos.*» Apenas no Mysterio da Creação, é que se usava correr a cortina, conforme os dias que se íam revelando. Depois de terem cantado os *quatro anjos*, os outros actores: «*Vão cantando em chacota e chegando ao presepio...*» e acabada a adoração, cantam uma *cantiga feita e ensoada* por Gil Vicente, tambem auctor da musica dos seus Autos. O auto termina com um «*bailado de terreiro de trez por trez e por despedida um vilancete.*»

A chacota e bailado de terreiro, as figuras de pastores, são circumstancias que provam a origem legitimamente popular do nosso theatro; era do povo que Gil Vicente tirava a linguagem, as pragas, os anexins, as cantigas e os romances. (2)

(1) Victor Fournel, *Curiosités théatrales*, p. 9.
(2) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. I e V.

Durante o anno de 1503, grassara uma grande peste em Portugal; os divertimentos scenicos, postoque revestidos de um caracter religioso, não poderam tomar desenvolvimento; só passado um anno, estando a corte em Almeirim, talvez ali refugiada da peste, é que Gil Vicente representou a 24 de Dezembro de 1504, o seu *Auto da Fé,* composto de quatro figuras, diante de el-rei Dom Manoel; a rubrica historica não declara o anno da representação, mas é facil de deduzir, que tendo o poeta representado um Natal em Enxobregas em 1503, representando outro Natal em Almeirim, só poderia ser em 1504. Por esta rubrica se vê que o Auto fôra escripto a pedido de el-rei Dom Manoel; o pensamento é engraçado e verdadeiramente poetico; dois pastores Braz e Benito entrando na capella onde se celebravam as matinas do Natal, ficam maravilhados com as ricas alfaias e ceremonias, e então apparece a Fé, que lhes dá a significação de todas aquellas cousas. Aqui ha verdadeira *invenção* e originalidade. O logar da scena, como se deduz da rubrica, foi *na Capella real* de Almeirim, naturalmente depois dos officios divinos; apparece uma figura allegorica, a Fé, a qual se faria conhecer por algum distico latino, como acontecia nos dramas da edade media; a innocencia e a candura representava-se com trajos alvejantes. Nos costumes da edade media, pelo tempo de Natal, o povo fazia nas egrejas um jogo chamado da *Pilota,* acompanhado de dansas; (1) as danças com que Gil Vicente

(1) Martone, *Piété,* p. 74.

remata estes Autos de Natal, onde representa sempre a ingenuidade popular, levam a crêr que o povo portuguez conheceu esta instituição da *Libertas Decembrica;* a rudeza dos pastores entrando na capella, os versos acompanhados de *farsiture,* ou entremeados do latim dos hymnos ecclesiasticos, usados desde o seculo x, mostram nos Autos de Gil Vicente uma tradição dramatica, que começou a receber forma artistica no principio do seculo XVI. N'este *Auto da Fé,* os pastores falam hespanhol, a *Fé* dá as suas explicações em portuguez, o que commumente explicam pela preferencia que Gil Vicente dava á lingua hespanhola para os personagens comicos, e á lingua portugueza para a expressão séria. Tal é pelo menos a opinião de Rapp, que considera o hespanhol como a lingua rustica das figuras mais grotescas de Gil Vicente. Quasi no fim do Auto, a Fé convida os pastores para cantarem algum dos seus estribilhos:

> Vós outros tambem cantae
> Por *vosso uso costumado,*
> Como lá cantaes co'o gado...

Já no fim apparece Sylvestre, e juntos com a *Fé:* «*Cantam a quatro vozes hua enselada que veiu de França...*» A noticia que encerra esta rubrica é importantissima; Aragão Morato, na sua excellente *Memoria sobre o Theatro portuguez,* é de opinião que Gil Vicente imitára o theatro francez e não o hespanhol: «as trovas e enseladas cantadas no fim de algumas

peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.» Na *Rubena,* cita Gil Vicente a canção de *Carabi Calbi,* que encontrámos em uma collecção franceza servindo de estribilho ao *Compère Guilleri:*

Il était un pétit homme
Qui s'app'lait Guilleri,
Carabi;
Il s'en fut à la chasse
A la chasse aux predrix,
Carabi,
Titi, carabi, etc. (1)

Em muitos outros Autos cita Gil Vicente canções francezas. No Auto da *Mofina Mendes,* dá a conhecer que tinha noticia da designação franceza de *Mysterio:*

A qual obra é chamada
Os *Mysterios da Virgem.* (2)

Esta circumstancia explica o final das peças dramaticas, quasi sempre terminadas por musica. A imitação franceza é evidente na ideia do *Auto de Sam Martinho,* representado na *Igreja das Caldas,* diante da Rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, na procissão de Corpus Christi. Em França chamavam-se *Martinales* os feitos e jogos em louvor de Sam Marti-

(1) Saint Malo, *Chansons d'Autrefois,* p. 376. — *Clef du Caveau,* n.° 561.
(2) *Obras,* t. I, p. 103.

nho. (1) O Auto de Gil Vicente feito sobre a caridade de Sam Martinho, que partiu a sua capa para dar metade ao pobre, representado a 11 de Junho de 1504, seria ao recolher da procissão de *Corpus;* a mais popular de todas as procissões, onde concorriam os mesteiraes com as insignias dos seus officios, foi abrilhantada com um Auto dos que o poeta fazia para a côrte. Na rubrica final, diz: «*Não foi mais porque foi pedido muito tarde.*» Aqui a palavra *pedido*, dá a entender que os habitantes das Caldas quizeram engrandecer a sua festa com uma composição de Mestre Gil Vicente, e que esta foi a primeira expressamente escripta para o povo, não obstante ter assistido á representação a rainha Dona Leonor, que sempre tinha animado o poeta. A parte mais extensa n'este Auto é a do Pobre, a qual caberia a Gil Vicente para desempenhar; Sam Martinho entra vestido de cavalleiro, com trez pagens, e: «*Emquanto Sam Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente uma prosa.*» A palavra *prosa*, acha-se tomada no sentido de hymno ecclesiastico: (2)

Tu anima em gloria será recebida
Com dulces cantares diciendo assi...

Aqui, provavelmente, ao recolher da procissão, terminado o Auto como cerimonia final, o clero entoava algum dos hymnos da liturgia, a que se dava o nome

(1) Martone, *Op. cit.*, p. 75.
(2) *Historia da Poesia popular portugueza*, p. 73.

de *prosa*. Este *Auto de Sam Martinho* é tambem notavel pelo metro popular de *romance em endechas,* nunca usado pelos poetas cultos, visivel imitação franceza. O Auto está incompleto, por ter sido pedido muito tarde, senão o poeta continuaria o milagre, até chegar á grande situação dramatica em que o Pobre apparecia no resplendor divino de Jesus, o que servia admiravelmente o pensamento devoto da procissão de *Corpus Christi*. Segundo uma tradição, e pelo titulo de *Mestre,* que se lhe dá no *Cancioneiro geral,* Gil Vicente era ourives de profissão, o que o faria tomar parte na festa do Corpo de Deos. Porém, o conhecimento de que o primeiro poeta dramatico de Hespanha, Lope de Rueda, foi ourives em Sevilha, talvez désse origem a esta lenda infundada sobre o fundador do nosso theatro.

Em 1505, vêmos a primeira comedia de Gil Vicente, que sáe fóra do quadro dos *Mysterios* e *Moralidades;* é uma farça que versa sobre os amores de um escudeiro de fraca moradia, que andava sempre apaixonado. É no genero das peças dramaticas da *Compagnie de la Mère folle*, que se aproveitava dos ridiculos e escandalos locaes; a este genero chamaram os francezes *soties*, representadas ordinariamente nas ruas, pelos filhos de familia. Na rubrica da farça de Gil Vicente, declara-se que ella foi conhecida do vulgo, e tanta predilecção gosava, que o vulgo lhe deu o nome por onde é conhecida: « *Este nome da farça seguinte:* — QUEM TEM FARELLOS? — *poz-lh'o o vulgo.*»

Sendo esta farça desempenhada em Lisboa, diante de el-rei Dom Manoel, nos paços da Ribeira, o povo não podia assistir á representação: a natureza do scenario e logar da acção, que é uma rua, aonde um namorado espera hora propicia para falar aos seus amores, davam a esta farça a possibilidade de ser representada em qualquer parte, ao ar livre. Por isso se tornou da predilecção do vulgo, como Gil Vicente dá a entender. Começa pelo dialogo de Apariço e Ordonho, *moços de esporas*, que se encontram andando a *buscar farello: « Anda Ayres Rosado só passeando pola casa lendo no seu cancioneiro »* de trovas que fizera á sua dama. N'esta farça apparecem pragas e cantigas populares, que explicam o porque o vulgo a estimava. Aqui se encontram já os *á partes*, de bastante effeito comico; e talvez se désse uma mutação de scena, por que Ayres Rosado *« Tange e canta na rua á porta de sua dama Isabel, e em começando a cantar:*

Si dormis, doncella,

ladram os cães. » Não obstante o latido, Ayres continua o descante: *« Aqui lhe fala a moça da janella tão passo que ninguem a ouve, e pelas palavras que elle responde se póde conjecturar o que lhe ella diz. »* Esta rubrica denuncia já um grande progresso no scenario, principalmente lembrando-nos de que foi representada nas salas dos paços da Ribeira. Os cães continuam a ladrar, até que o creado os corre ás pedradas e sáem

ganindo: depois começam a miar os gatos de Isabel; quando Ayres estava enthusiasmado contando as suas muitas riquezas, começam a cantarolar os galos. N'isto apparece de repente a Velha, mãe de Isabel, ralha com Ayres, que se vae, e regougando com a filha se recolhem «*e fenece esta primeira farça*», a primeira que Gil Vicente compoz, como o confessa. A farça de *Quem tem farellos?* deve-se considerar como o primeiro passo para a secularisação do theatro, e como a primeira que o nosso povo conheceu. Dom Francisco Manoel de Mello, escrevendo o *Fidalgo Aprendiz*, imita a scena da serenada escripta por Gil Vicente, o que denota que conhecia a velha farça, ou que alguma vez a vira representar. N'esta peça não declara Gil Vicente o motivo da representação, mas bem se descobre que fôra para passatempo de um serão do paço, para substituir os *mômos* da côrte de Dom João II. A farça de *Quem tem farellos?* agradou bastante na côrte, principalmente á rainha Dona Leonor, viuva de D. João II e irmã de Dom Manoel, por isso que, mezes depois, em 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1505, representou Gil Vicente um mysterio ou Auto intitulado dos *Quatro Tempos*: «*foi representado ao mui nobre e prospero rei D. Manoel na cidade de Lisboa, nos paços de Alcaceva, na capella de Sam Miguel, por mandado da sobredita Senhora sua irmã, nas Matinas do Natal.*» N'esta rubrica não vem a data, porém a palavra *sobredita*, prende este Auto aos outros do Natal anteriormente encommendados por Dona Leonor; no Auto

dos *Quatro Tempos* segue Gil Vicente a rigor os preceitos de um Mysterio, introduzindo nove figuras; entra primeiro no tablado da capella de Sam Miguel um Seraphim, falando com um Archanjo e dois Anjos que vem com elle; nas antigas peças eram os Anjos representados com azas e os Apostolos com tochas accezas na mão; aqui vão todas estas quatro figuras celestiaes avançando até chegarem ao presepio, diante do qual param, cantando a quatro vozes um vilancete *farsi*. «*E depois da adoração dos Seraphins, vem os quatro Tempos, e primeiramente vem um pastor, que significa o Inverno, e vem cantando.*» Gil Vicente indica-nos o modo de caracterisar a allegoria do Inverno, não descreve o Verão, que começa cantando, até que: «*Entra o Estio, huma figura muito longa e muito enferma, muito magra com huma capella de palha.*» O Estio e Outono vem sem cantares. Aqui apparece Jupiter, com David em figura de pastor; vão juntos ao presepio inda cantando uma cantiga franceza, que explica a origem dos ensaios dramatices de Gil Vicente: «*Até chegarem ao presepio vão cantando uma cantiga franceza, que diz:*

Ay de la noble
Villa de Paris,» etc.

Desde o tempo de D. João I que se cantava em Portugal a velha canção de Du Guesclin; é porém mais natural que esta aqui indicada fosse encontrada em algum velho mysterio francez conhecido pelo poeta. Diz Victor Fournel, nas *Origens do theatro moderno*: «As

representações começavam por uma symphonia e acabavam quasi sempre por um Te Deum.» (1) A rubrica do Auto dos *Quatro Tempos* segue este costume francez: «*E todos assi juntamente com Te Deum laudamus se despediram e deram fim a esta representação.*» Representado o Auto na capella de Sam Miguel, seria, como muitos outros Autos, acabado com acompanhamento de canto de orgão. Até aqui temos só visto o genio mediévico, que se revelava no drama liturgico, nos trez mysterios do anno, o Natal, a Adoração dos Reis Magos e Endoenças, desenvolvido por Gil Vicente no principio e fim do anno. As grandes pestes que assolavam a Europa, entraram em Portugal, e durante trez annos esteve Gil Vicente calado por causa da tristeza geral. Comtudo não esteve longe da côrte, onde era então bem acolhido, porque em 1506, o vêmos acompanhar a côrte para Abrantes, para onde se refugiára por causa da peste, e aí, em um serão real, prégou o Sermão em verso, pelo nascimento do Infante Dom Luiz, que mais tarde veiu a ser seu amigo, e imitador, como se julga, pela comedia que lhe é attribuida de *Los Turcos*. Postoque este Sermão de Gil Vicente não pertença ao genero dramatico, andava comtudo ligado aos Mysterios da edade media; um *Milagre* francez, no qual nossa Senhora livrou uma Abbadessa que estava gravida do seu confessor, começa por um sermão, que se intitulava *colação*. «Os Ser-

(1) Victor Fournel, *Curiosités theatrales.*

mões, como diz Martone, andavam juntos aos exercicios das Confrarias litterarias e dramaticas, do seculo XIV ao seculo XVI. Um prégador vinha, antes da representação dos grandes Mysterios, exaltar o zêlo dos espectadores por uma piedosa allocução relativa á solemnidade do dia.» (1) O Sermão de Gil Vicente é um documento precioso, onde o poeta pela primeira vez revela o grande odio e os tramas que lhe urdia o partido clerical; de facto n'este anno aconteceu em Lisboa a mortandade dos judeus por causa das instigações faniticas de dois frades dominicanos; sobretudo é n'este Sermão, que pór modo inexplicavel apparecem as primeiras ideias da Reforma, muito antes de ser prégada por Luthero e de as trazer para Portugal o infeliz Damião de Goes. Diz no titulo, Gil Vicente: «*Sermão feito á christianissima Rainha D. Leonor, e prégado em Abrantes ao muito nobre Rei Dom Manoel, primeiro do nome, na noite do nascimento do Illustrissimo Infante Dom Luiz. Era do Senhor de 1506. — E por que alguns foram em contrario parecer que se não prégasse sermão de homem leigo, começou primeiro dizendo, antes de entrar no sermão:*

Antes de aqueste muy breve sermon,
Placiendo á la sacra sciencia divina,
Muy receloso de gente malina,
A mis detractores demando perdon,
Los quales diran con justa rason :
Pusose el perro en bragas de acero ;
Daran mil razones, diciendo que es yerro
Pasar los limites de mi jurdicion.

(1) Martone, *Pieté au Moyen-age*, p. 93.

A guerra entre Gil Vicente e o partido clerical, que procurava introduzir em Portugal o *Quemadero* de Hespanha, estava declarada; o poeta tem de ora em diante de se vêr de frente com a calumnia, com as intrigas monasticas, com delatações infames que procuram constantemente fazel-o cahir do favor real. Só em 1523 é que o veremos de frente com os seus inimigos, no Convento de Thomar, confundindo-os com a celebre farça de *Inez Pereira*. O partido sacerdotal oppôz-se a que pregasse sermão homem leigo; o poeta queria celebrar o nascimento do Infante Dom Luiz com um joco da sua musa, como fizera, havia quatro annos, pelo nascimento de el-rei Dom João III, e por certo não poderia vencer os escrupulos e difficuldades, se não encontrassemos a Rainha Dona Leonor, que se deleitava com esses passatempos poeticos, accudindo ao guerreado Gil Vicente. O thema do Sermão foram estas palavras latinas: *Non volo, volo, et deficior*, escriptas a carvão em uma parede de uma sala do paço em Abrantes.

> Quieren aquestas palavras decir,
> No quiero, quiero y es por demas.

Está o Sermão dividido em tres partes; na primeira, onde trata do *Não quero*, expõe um grande numero de questões da theologia da edade media, roçando pelas ideias que deram origem á Reforma:

No quiero disputas en predicaciones,
No quiero deciros las opiniones

. . . .

No alegar texto antigo ó moderno,
Si el Papa si *puede dar tantos perdones.*
Ni el precito que está condenado
Nel saber divino, si tiene alvedrio.

. . . .

No quiero estas dudas, porque es escusado
Sabellas ninguno al predicatorio;
Ni disputar si el Romano Papado
Tiene Poderio en el Purgatorio.

Eis aqui francamente revelada a origem de Reforma, antes de ella ser prégada na Allemanha! Como o senso commum do pobre poeta comico pôde tocar esta these! O Sermão é engenhosissimo e do uma ingenuidade que encanta; as allusões aos costumes do seculo XVI pullulam; é elle o primeiro que fala contra a intolleraneia que se usava com os Judeus, obrigando-os a converterem-se á força. Na terceira parte do Sermão *Es por demas*, diz:

Es por demas pedir al judio
Que sea christiano en su corazon,
Tambien está llano
Que es por demas al que es mal cristiano
Doctrina de Christo por fuerza ni ruego;

Demoramo-nos falando d'este unico trabalho de Gil Vicente em 1506, porque d'aqui data a lucta com o partido clerical que procurava banir do nosso Codigo civil a justa tolerancia que até ao reinado de D. João II se teve em Portugal para com os mouros e ju-

deus. D'aqui em diante uma satyra penetrante e viva anima os Autos de Gil Vicente, pobre e morrendo na indigencia, mas sempre amigo e martyr da liberdade. Darante o anno de 1507 não apparece Auto algum, não que faltasse occasião, como no nascimento do Infante Dom Fernando, mas porque a carnificina de Lisboa contra os judeus deixara uma tristeza commum e um terror de incerteza.

O *Auto da Alma,* foi o primeiro Mysterio da Paixão, escripto por Gil Vicente; com elle rompeu o silencio de dois annos em que ficara; mais uma vez a Rainha Dona Leonor, a verdadeiramente protectora do theatro portuguez nascente, mandou que Gil Vicente compuzesse um Auto para a noite de Sexta feira de Endoenças. Nos Paços da Ribeira, em a noite da soledade de 1508, representou Gil Vicente diante de el-rei Dom Manoel, por mandado de sua irmã, o *Auto da Alma*, o primeiro completamente escripto em portuguez. Os personagens do *Auto* são de uma caracterisação difficil; apparecem a Alma e o Anjo Custodio, a Egreja, Santo Agostinho, Santo Ambrosio, Sam Jeronymo e Sam Thomaz, e pela primeira vez entram em scena dois Diabos. No velho drama anterior aos Mysterios, o *Ludus Paschalis*, representado no seculo XII, a Egreja apparecia em trajos de mulher de uma figura imponente; (1) é natural que

(1) Bernard Pez, *Thesaurus Anecdotorum*, t. II, P. III, p. 187, traz esta peça achada na Abbadia de Tangarnese.

Gil Vicente seguisse a tradição liturgica. Elle mesmo nos dá a entender que a representou com habitos de mulher: «*Assi como foi cousa muito necessaria haver nos caminhos estalagens, para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que n'esta caminhante vida houvesse uma estalajadeira, pera refecção e descanço das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas he a Madre Sancta Igreja...*» Como no *Ludus Paschalis*, dá-se aqui o triumpho da Egreja, não contra a Synagoga, porque Gil Vicente procurava evitar o tornar mais violento o fanatismo dos nossos reis contra essa raça attribulada, mas contra os Diabos da Theologia. Os Doutores que entram deviam apparecer de capa de asperges, como se representavam os patriarchas. O logar da scena foi mais uma vez na sala dos Paços da Ribeira em Lisboa, apparecendo um altar, que servia de meza da estalagem, e sobre elle duas urnas contendo os cravos, e a corôa de espinhos, que serviam de iguarias: «*a mesa he o altar, os manjares as insignias da paixão.*» «*Está posta uma meza com hua cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com os seus quatro doctores.*» Pouco depois entra o Anjo Custodio com a Alma, á qual o Diabo vem tentar. Como introduziria Gil Vicente o Diabo em scena?

Rabelais, no livro IV, cap. 13 do *Pantagruel*, descreve a caracterisação dos Diabos em um Mysterio da Paixão feito em Poictou por Francisco Villon: «Ses diables estoit touts carapassonnés de peaulx de loups,

de veaux et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufs et de grands havets de cuisine; ceincts de grosses courrois, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnetes de mulets à bruit horrifique. Tenoient en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels à chascun carrefour jectoient pleines poignées de parasine en poudre, dont sortoit feu et fumée terrible.» A parte que os Diabos faziam nos Mysterios era chamada *diablerie;* é natural que Gil Vicente conhecendo o theatro francez do seculo XV, adoptasse esta caracterisação do Diabo inventada por Villon. Os Diabos do Mysterio, antes da representação, corriam a cidade. Os documentos d'este uso, encontram-se entre nós em varias locuções da lingua portugueza. Temos: «*Viu-se o Diabo de botas, correu a cidade toda.*» Temos o: *Fazer diabruras*, e *Fazer Diabos a quatro*, que se derivam dos velhos Mysterios; em Rabelais se lê: *la grande diablerie a quatre personages*, (1) porque de ordinario as peças eram tanto mais dispendiosas e gostadas do publico, conforme o numero de diabos introduzidos em scena. O Diabo nos Mysterios da edade media foi o percursor de *Pathelin*, da *Celestina*, de *Arlequino*, de *Sganarello* e de *Figaro;* Gil Vicente comprehendeu os grandes recursos comicos que podia tirar d'este personagem. Na lingua portugueza a locução: *Anda o Diabo ás soltas*, faz lembrar o privilegio que em Chau-

(1) *Pantagruel*, cap. IV, p. 52.

mont se dava aos que representavam de Diabo, podendo viver á discripção durante oito dias; (1) temos outros adagios em que o Diabo entra sempre comicamente, como: «*Onde quer, o Diabo dispara uma tranca.*» No *Auto da Alma*, o Diabo vem tentar a Alma, que entra para a estalagem com o Anjo Custodio, appresenta-lhe um *brial* e ajuda-lh'o a vestir, calça-lhe uns *chapins de Valença*, por que a Alma está em trajos de mulher; dá-lhe depois um *colar* esmaltado de ouro, dez *aneis*, um *espelho*, e dois *pendentes* para cada orelha.

Esta tentação é feita durante a caminhada para a estalagem da Egreja, o que dá ideia de um acto. Logo que a Alma entrou com o Anjo para a estalagem o Diabo fica fóra fazendo grandes tropelias: «*Em quanto estas cousas passam, Satanaz passeia, fazendo grandes vascas, e vem outro Diabo.*» «*Estas cousas, estando a Alma assentada á mesa, e o Anjo junto com ella em pé, vem os Doutores com quatro bacias de cosinha cobertas, cantando* Vexilla regis prodeunt», e as põe na mesa, a qual benze Santo Agostinho. A Egreja lava as mãos e limpa-se a uma toalha: «*Esta toalha de que aqui se falla, he a Veronica, a qual Santo Agostinho tira d'antre os bacios, e amostra á Alma; e a Madre Igreja, com os Doutores, lhe fazem adoração de joelhos cantando:* Salve, sancta Facies.» A Egreja logo apresentou as

(1) Charles Luandre, *Hist. du Diable*, Rev. des Deux Mondes, 1842, 15 de Agosto.

iguarias da sua meza; mostra a primeira: «*Esta iguaria em que aqui se falla, são os Açoutes; e em este passo se tiram os bacios e os presentam a alma e todos de joelhos adoram, cantando:* Ave flagellum.» «*Esta segunda iguaria de que aqui se falla, he a Corôa de espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os Santos Doutores cantam:* Ave Corona spinarum.» A terceira iguaria é apresentada por Santo Agostinho: «*E a este passo tira Santo Agostinho os Cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando:* Dulce lignum, dulcis clavus.» Depois de uma fala do Anjo: «*Despe a Alma o vestido e joias que lho inimigo deu.*» É então que Sam Jeronymo appresenta a quarta iguaria: «*Apresenta Sam Jeronymo á Alma hum Crucifixo, que tira d'antre os pratos; e os Doutores, o adoram, cantando:* Domine Jesu Christe.» «*E todos juntos, cantando* Te Deum laudamus, *foram adorar o moimento.*» Este Auto é de uma crença poetica profunda.

A parte exterior da decoração é de uma riqueza que só se poderia encontrar no palacio dos reis. Em guerra com o clero, era impossivel para Gil Vicente o obter as dalmaticas para os doutores e as insignias da paixão, se o não protegesse o grande gosto que por estas representações tinha a Rainha Dona Leonor, por quem fôra mandado compôr. Dom Manoel estimava mais as farças de folgar, como vimos na de *Quem tem farellos?* O *Auto da Alma* é um grande progresso na scena portugueza, no curto espaço de seis annos. A frequencia das representações não é tal, que possâmos induzir

a existencia de uma companhia de actores de que se servisse Gil Vicente; comtudo os divertimentos escholasticos, sempre em forma dramatica nas Universidades e Collegios, levam a crêr que Gil Vicente, tambem estudante nos seus principios, se servisse de escholares, que a pretexto de gosarem uma noite no passo, se dariam ao trabalho de estudar um papel. No anno de 1509 Gil Vicente não representou; a Rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Affonso; n'esse mesmo anno o venerando Dom Francisco de Almeida, Vice-Rei da India, fôra morto ás mãos dos Cafres no Cabo da Boa Esperança! Não era propicia a occasião para uma festa dramatica. Em 1510 representou Gil Vicente *duas vezes* o *Auto da Fama*, a primeira diante da rainha Dona Leonor, que sempre tomara a peito defender estas composições do poeta, a segunda diante de el-rei Dom Manoel, na cidade de Lisboa, em Santos o Velho. N'este Auto se conhece a illustração não vulgar de Gil Vicente, fazendo falar aos seus personagens francez, italiano e hespanhol, como nos velhos *descorts* da edade media. No fim do Auto apparecia em scena um carro triumphal, em que a Fama portugueza é coroada pelas virtudes. Esta peça é propriamente uma farça, a que se deu o nome já vulgar de Auto, signal de que foi muito conhecida; isto se vê pelo titulo *Farça chamada Auto da Fama*. O intento do poeta é mostrar como Portugal se engrandeceu sobre todas as nações com a descoberta do Oriente e com as grandes navegações. No argumento nos explica a disposição do scenario;

«E porque antigamente a fama d'esta nossa provincia era em preço de pequena estima, significando isto, será a primeira figura huma mocinha chamada Portugueza Fama, guardando patas, a qual será requerida por França, por Italia, por Castella, e de todas se escusará, porque cada hum a quererá levar; e provará por evidentes rasões que este reino a merece mais de que outro nenhum. Pelo qual será posta no fim do Auto em carro triumphal per duas virtudes, s. Fé e Fortaleza.» — *«Entra logo a Fama, com um Parvo per nome Joane comsigo, careando suas patas.»* *«Deita-se Joane a dormir e entra o Francez.»* É n'esta parte que Gil Vicente dirige os requebros á Fama segundo o genio de cada povo; a Fama excusa-os alludindo ao estado politico de cada um, mostrando a superioridade das conquistas portuguezas; baldados todos os esforços do Francez, Italiano e Castelhano, *«a Fé e a Fortaleza vem laurear a Fama com uma corôa de louro... e a põe em seu carro triumphal com musica, e assy a levam e se acaba esta susodita farça.»* Este recurso scenico introduzido pela primeira vez por Gil Vicente, era já empregado nas festas da côrte de Dom João II. Por esta farça se vê, que foi Gil Vicente o poeta popular que primeiro sentiu a grandeza dos feitos portuguezes no Oriente, e não custa a acreditar que Luiz de Camões recebesse os primeiros estimulos para a composição dos *Lusiadas* d'esta farça muito conhecida, muito antes de se inspirar da leitura das *Decadas* de João de Barros. O motivo da composição do

Auto da Fama, acha-se nos successos militares portuguezes de 1510 aí citados:

E chegareis
A Goa e perguntareis
Se he ainda subjugada
Por peita, rogo ou espada?
Veremos se pasmareis.

N'este anno de 1510, Affonso de Albuquerque, Vice Rei da India, para se desafrontar da derrota de Calecut no anno antecedente, foi contra a ilha e cidade de Gôa, emquanto os naturaes andavam distrahidos com guerra contra o rei de Morsinga; entrou sem grande resistencia, abrindo-lhe depois as portas. Lançados fóra os portuguezes pelo Hidalcão, Affonso de Albuquerque arremeteu de novo com uma grande armada, e tomada outra vez a cidade, foi tamanha a carnificina e a crueldade, que os habitantes vencidos entregaram-se aterrados pedindo-lhe piedade. A outro successo das armas portuguezes n'este anno, se referem estes versos:

Sabei em Africa, a *maior*
Flor dos mouros em batalha,
Se se tornaram de palha
Quando foi na de *Azamor*.

E, sem combate
A trinta leguas dão resgate,
Comprando cada mez a vida;
E a atrevida Almedina
E Ceita se tornou parte.

Refere-se aqui o poeta á liga que os Mouros de Azamor e de Almedina fizeram para reconquistar Safi, d'onde era governador Fernando de Athayde; era grande o exercito dos mouros aliados, mas a disciplina dos soldados portuguezes os poz em fugida. Tristes glorias estas da devastação expoliadora, mas taes eram os sentimentos nacionaes no seculo XVI, e não ha povo que se não exaltasse com feitos que são hoje de vergonha. O Auto de Gil Vicente seria talvez escripto para alguma festa que celebrava estes triumphos; a ideia é engraçada e original, e nenhum talento poderia tirar mais resultado de frias allegorias no theatro, a não ser da crença arrebatada dos mysterios religiosos. A primeira representação diante da rainha Dona Leonor, seria por ventura por uma delicada lisonja allusiva aos esforços de seu defuncto marido para a descoberta da India, que elle não chegou a ver realisada. Por todas estas conjecturas se recompõe a vida moral do poeta e da sociedade portugueza, mostrando que condições de existencia davam para o desenvolvimento do theatro.

No anno de 1511 não houve representação dramatica na côrte; como em 1509, a posse de Gôa causara serios desastres. O Hidalcão pertendera reconquistal-a; morreu o governador da cidade no meio do assalto; não faltavam traições de Rosaleau, e conspiração dos negociantes ricos de Malaca para nos tirarem essa rica preza do Oriente. Todos estes successos explicam a ausencia dos divertimentos scenicos na côrte durante este anno. Em 1512, as armas portuguezas alcançaram grandes

triumphos na India e na Africa; n'este mesmo anno a rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Henrique, que veiu a ser o Cardeal rei. Eram tudo circumstancias que pediam um Auto do engraçado poeta. N'este anno representou Gil Vicente a farça do *Velho da Horta,* em que apparece o typo de uma alcoviteira perfeitamente caracterisada, que por vezes faz lembrar o velho typo da *Celestina,* de Rojas, cujo nome anda na tradição oral portugueza na allusão á *Madre Celestina encantadora.* Esta farça do *Velho da Horta,* chamado Fernandianes, é do genero das farças dos *clercs de la Bazoche,* que deram mais amplitude aos *Mysterios* da *Confraria da Paixão,* creando as *Moralidades,* personificação allegorica e satyrica dos vicios, com referencias a personalidades. As *Moralidades* exigiam um scenario pouco complicado, por que a acção era tirada da vida burgueza; os personagens não passavam de dez. Os *clercs de la Bazoche* eram aprendizes de Direito e officiaes de justiça; n'esta mesma farça Gil Vicente não se esquece de citar a pena infamante da carocha, e dos açoutes dados na Alcoviteira. Estas circumstancias mostram que a farça fôra representada em Lisboa, apezar de se não declarar na rubrica historica. Como em uma farça bazochiana, Gil Vicente allude na ladainha de Branca Gil aos fidalgos da côrte de Dom Manoel e ás Damas, que provavelmente assistiam á representação; ahi dirige uma strophe a João Fogaça, poeta da côrte (1), a Tristão da Cunha, e Simão de Sousa, poetas

(1) *Cancioneiro geral,* fol. 88, v. col. 3.

do *Cancioneiro* (1), a Martim Affonso de Mello, (2) a D. João de Menezes afamado nos serões do passo pelos seus versos, (3) a Dom Anrrique (4) e ao Barão de Alvito tambem trovadores palacianos (5), a Garcia Moniz, a Gonçallo da Silva e Commendador Mór de Avis, cujas aventuras amorosas e chistes engraçados se encontram nos versos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Gil Vicente allude a todas essas intrigas namoradas com as damas da côrte, o que prova que todos elles assistiram á representação da farça do *Velho da Horta*; na ladainha de Branca Gil, cita os amores das damas da côrte que alli estavam tambem presentes, Dona Maria Anriques, D. Joanna Mendonça (6), D. Joanna Manoel, Dona Catherina de Figueiredo namorada de Simão Sousa que tantas poesias lhe dedicava; nomeia Dona Maria de Calataud, e Dona Beatriz de Sá a quem os poetas do *Cancioneiro* tanto exaltaram cantando a sua esquivança. (7)

D. Beatriz da Silva, D. Margarida de Sousa, D. Violante de Lima, D. Isabel de Abreu, D. Maria de Athaide, ornavam o serão do paço n'essa noite do Auto; Gil Vicente distribuia as graças e as allusões aos amores escondidos e aos versos que elles motivavam; devia

(1) *Canc. geral*, fol. 193, v. col. 1, e folha 111, col. 1.
(2) Ibid. fol. 106, v. col. 1.
(3) Ibid. fol. 15, col. 2.
(4) Ibid. fol. 180, v. col. 3.
(5) Ibid. fol. 166, col. 3.
(6) Ibid. fol. 150, col, 1.
(7) Ibid. fol. 152, col. 1,

de ser um divertimento intimo, como nenhuma côrte da Europa então gosava. Tinha rasão Sá de Miranda, quando no reinado de Dom João III, se queixava da decadencia dos *celebrados serões* de Portugal.

O logar da scena era em uma sala do paço; fingia uma horta com flôres, dentro da qual passeava um velho casado, que se apaixonou por uma rapariga que alli veiu; uma alcoviteira vem offerecer-se para seduzil-a, e assim tira de uma vez ao velho trinta cruzados para um brial e uns toucados, de outra mais cem cruzados para uma vasquinha, tres onças de retroz e um firmal com rubis, e mais dez cruzados pela sua agencia. Não admira que este assumpto não chocasse as damas da côrte, porque 'nas trovas do *Cancioneiro* se encontram scenas decameronicas que se versejavam entre os pannos de raz ao serão, com uma fresoura de palavras egual á dos contos do jardim de Pampinêa. Por effeito das muitas pestes que desvastaram Portugal no seculo XVI, não admira que na côrte se adoptasse a receita que Boccacio diz se usara na grande peste de Florença de 1348. O melhor, que tudo, é que Gil Vicente, insensivelmente, no pensamento da farça, que se resume n'estes versos:

Se os jovens namoradores
Os mais tem fins desastradas
Que farão as cans lançadas
Na côrte dos amadores?

fazia uma satyra futura contra El-Rei Dom Manoel, já velho, que tornou a casar pela terceira vez

com a Infanta Dona Leonor, namorada de seu filho Dom João III. Pelo menos o tempo tornou o *Velho da Horta* uma verdade da nossa historia. O gosto geral que produziu na côrte esta *moralidade* de Gil Vicente, descobre-se porque o vemos apparecer successivamente nos dois annos seguintes; os seus Autos tornavam-se uma necessidade para o fausto aristocratico.

D'esta vez Gil Vicente adopta uma nova designação para as suas composições theatraes; a sua primeira *Tragicomedia*, foi representada em Lisboa em 1513, diante de El-Rei Dom Manoel, na partida de Dom Jaime, Duque de Bragança e de Guimarães, que, em castigo ou recompensa de ter assassinado barbaramente sua mulher por suspeitas de aleivosia com o seu pagem nobre Antonio Alcoforado, foi mandado tomar Azamor, commandando uma frota de dezeseis mil infantes e dois mil cavallos. A Tragicomedia intitula-se *Exortação de guerra;* aí apparecem os heroes dos poemas novellescos do Cyclo greco-romano da edade media, Achilles, Anibal, Heitor, Scipião, Policena e Pantasilêa, misturados com dois Diabos e um Clerigo, nove figuras, tornadas talvez já convencionaes como as da *commedia sostenuta* italiana. O Clerigo é dado á Nigromancia, e faz as suas práticas em scena para esconjurar dois Diabos, que apparecem de repente; aqui o poeta allude ao Infante Dom Luiz, que a este tempo tinha sete annos de edade, e por certo gostaria mais do que ninguem d'estes serões dramaticos; allude tambem ao principe Dom João:

E vós Principe excellente,
Dae-me alviçaras liberaes
Que vossas mostras são taes
Que todo o mundo é contente.

D'estas mostras, diz Frei Luiz de Sousa: «crecia o Principe e descobria muito entendimento, e para tudo habilidade e engenho.» (1)

A este tempo escrevia João de Barros a sua novela cavalheiresca de *Clarimundo,* e o principe ia lendo os cadernos como saíam da mão do venerando historiador. Esperanças de Nero, que o rei-inquizidor fez tão cedo mentirem. N'esta Tragicomedia cita Gil Vicente a Infanta Dona Isabel, que casou com Carlos v:

Por vós mui formosa flor
Infanta Dona Isabel,
Foram juntos em tropel,
Por mandado do Senhor
O céo e sua companha,
E julgou Jupiter Juiz
Que fosseis Imperatriz
De Castella e Allemanha.

O casamento foi em 1526, celebrado tambem pelo poeta na Tragicomedia do *Templo de Apollo.* Na *Exortação de Guerra* cita o Infante Dom Fernando; mas a prophecia da tranquilidade e prosperidade saíu ao contrario. A sua desgraça explicará a ecloga *Aleixo,*

(1) *Annaes de D. João III*, p. 7.

de Sá de Miranda; (1) tambem cita Gil Vicente a Infanta D. Beatriz, que casou com o Duque de Saboya, apesar da prophecia:

> Que haveis de ser casada
> Nas partes de flor de lis.

Aqui se dirige Gil Vicente aos Fidalgos da côrte, que, por influencia da architectura italiana, começada a introduzir em Portugal no tempo de Affonso v, edificavam grandes e sumptuosos palacios:

> Oh deixae de edificar
> Tantas camaras dobradas,
> Mui pintadas e douradas
> Que he gastar sem prestar.
> . . . .
> Não queiraes ser *genovezes*,
> Senão muito portuguezes,
> E morar em casas pardas.

Depois se dirige ás damas, para que dêem os seus adereços para ajudar esta guerra santa; e não se esquece de atirar ao alto clero, que frequentava a côrte, esta estocada de frente:

> E vos priores honrados,
> Reparti os Priorados
> A Suiços e soldados,
> *Et centum pro uno habetis.*
> A renda que apanhaes
> O melhor que vós podeis,

(1) Tratado na *Historia dos Quinhentistas*, inedita.

Nas igrejas não gastaes,
Aos felizes pouco daes,
E não sei que lhe fazeis.
Dae a terça do que houverdes
Para Africa conquistar......

D'esta Tragicomedia se deduz, que assistiram á representação alguns dos soldados expedicionarios, como se vê n'esta allocução:

E a gente popular
Avante! não refusar,
Ponde a vida e a fazenda,
Por que para tal contenda
Ninguem deve receiar.

O poeta em uma rubrica, descreve o modo como terminou o Auto: «*Todas estas figuras se ordenaram em caracol e a vozes cantaram e representaram...*» Cantando uma *soiça,* talvez um rufo com a boca imitando tambores, sahiram da scena. O que aqui não apparece de novidade scenographica, vemol-o na audacia com que o poeta verbéra alguns vicios da côrte. Cresce o partido contra elle; por emquanto protege-o com a admiração pelas suas obras a velha rainha Dona Leonor. Ai d'elle quando se lhe acabar este valimento, que a historia não conta, mas que se encontra nas continuas instancias para que o poeta compozesse Autos engraçados para as festas e serões da côrte. A Tragicomedia *Extortação de Guerra,* seria representada a 14 de Agosto de 1513, porque a 15 d'este mez partiu o

Duque para a expedição de Azamor, como se vê pelas trovas de Luiz Anrriques:

> A quinze d'Agosto de treze e quinhentos.
> . . . .
> O duque eyçelente, *nosso guyador*,
> dom James, da casa d'antigua Bragança,
> de jente levando muy grande pujança
> gerall capitam *partio* vencedor. (1)

Como se deduz, Luiz Anrriques tambem foi na expedição; e por certo estes e outros poetas da côrte tomariam parte como actores e comparsas na tragicomedia de Gil Vicente.

> Eram quatrocentas as velas d'armada
> sobre çinquoenta, sem huma faltar...

A descripção de Luiz Anrriques é minuciosa e importante para a historia; tiramos apenas o bastante para mostrar quanto influiria para a pompa da festa celebrada por Gil Vicente.

No anno seguinte, de 1514, representa Gil Vicente a comedia do *Viuvo;* na rubrica historica não declara diante de quem e em que logar a representara, circumstancia que levaria a acreditar ser talvez esta a primeira comedia que se representou fóra do paço, diante do povo. Não é assim; em uma scena em que o poeta se dirige a Dom João III, ainda principe, que

(1) *Canc. geral*, fol. 136, col. 1.

estava no serão, se vê que foi representada a farça do *Viuvo* diante de Dom Manoel.

A scena passa-se em Burgos; é um viuvo que tem duas filhas, e o principe Dom Rosvel para namoral-as finge-se criado broma: «*Segue-se como D. Rosvel, principe de Huxonia, se namorou d'estas filhas do Viuvo; e porque não tinha entrada, nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante, e fingiu que o arrepelaram na rua e entrou acolhendo-se em sua casa.*» É bello ver como Gil Vicente adivinhou este typo de Almaviva, que se apaixona pelas duas innocentes Rosinas. Dom Rosvel, conhecido com o nome de Juan de las Brozas, anda acarretando e cantando; o amor pelas duas irmãs encantadoras alegra-lhe a vida. N'isto Dom Rosvel despe as roupas de trabalhador, e mostra-se um verdadeiro principe.

Qual das namoradas escolherá? Aqui o genio inventivo de Gil Vicente descobre uma situação original; assistia ao serão o principe Dom João III, então de edade de doze annos, no periodo em que a imaginação não deixava perder nenhuma d'aquellas graças da scena portugueza. As duas noivas da comedia dirigiram-se para o principe real, pedindo que sentenceasse qual d'ellas deveria casar com D. Rosvel; com grande aprasimento da côrte, Dom João III decidiu pela irmã mais velha. Eram estes os symptomas de entendimento que dava, de que fala Frei Luiz de Sousa. D'esta scena se conclue, que o theatro estava á mesma plana dos espectadores, que os actores representavam não em

*

tablado levantado, mas sobre o sobrado, e que os ouvintes estavam assentados em volta da sala onde se collocava o estrado real.

Eis como Gil Vicente indica a disposição da scena: «*Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el-Rei Dom João III sendo principe, (que no serão estava) e lhe perguntaram, dizendo:*

Principe, que Dios prospere
Em grandeza principal,
Juzgad vos:
La una Dios cazar quiere,
Dicid ora, señor Real
Cual de nos.

Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro...» «*Andando D. Gilberto, irmão de D. Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, por inculcas veiu ter com elle... Tomou D. Rosvel a Paula pela mão, e D. Gilberto a Melicia. E n'este passo veiu o pae d'ellas, e cuidando que era d'outra maneira, se queixa...*» N'istó o Viuvo conhece a gerarchia e intenção dos namorados. «*Vão-se as moças vestir de festa, e vem quatro cantores*, que preênchem a scena até que *vem as moças vestidas de gala, e entra o Clerigo com o Viuvo*, e casa-os, terminando a comedia com a moralidade do *crescite et multiplicaminor*. A estructura da comedia de *Viuvo* é perfeita; Gil Vicente comprehendeu bem cedo como se podia transportar para a scena a vida da sociedade burgueza do seculo XVI; como artista

dramatico sabe crear o *caracter* e seguil-o na sua logica inflexivel. Para bem definir esta composição, parece um *veaudeville* de Scribe, representado em um theatro moderno.

O motivo da representação d'esta comedia coincidirá, pelo facto de ser no anno de 1514, com as festas que precederam a grande embaixada que mandou el-rei Dom Manoel ao papa Leão x n'este anno. Ia na embaixada Tristão da Cunha, que assistira dois annos antes á representação do *Velho da Horta*. N'esta embaixada, em que o monarcha de Portugal mandava para Roma as páreas do Oriente, foi uma panthera e um grandioso elephante, que assombrava o povo passeando pelas ruas da cidade eterna. A contar d'este tempo os discipulos da eschola de Raphael introduziram a fórma grotesca do elephante nos seus ornatos e arabescos.

O genio democratico de Gil Vicente não aceitava estas bajulações a Roma; assim a comedia, em vez de ser uma insipida allegoria á homenagem de Dom Manoel, foi uma engraçada e bem urdida peça de costumes em que o poeta se elevou ao conhecimento do theatro moderno; não acontecia assim quando a festa era legitimamente nacional, então as allegorias e personificações tornavam-se realidades eloquentes. A Leão x, orgulhoso de appresentar na sua côrte as comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, contaria Tristão da Cunha os bons serões de Portugal, como se passavam entre os chistes e coplas dos trovadores guerreiros e os

Autos maliciosos de Gil Vicente. A contar d'este tempo é que a sua grande fama de auctor dramatico se espalhou pela Europa, chegando a representar-se-lhe mais tarde o *Auto da Lusitania* em Bruxellas, e a ser conhecido por Erasmo na Hollanda, asylo unico da liberdade da consciencia e da intelligencia no seculo XVI.

No anno de 1515, não representou Gil Vicente Auto algum ou comedia na côrte; este anno viu a morte de Affonso de Albuquerque, deposto do logar de Vice-Rei da India por intrigas politicas e suspeitas de traição; os desastres da expedição de Africa, e os triumphos dos reis de Fez e Maquinés não permitiam a festa de um Auto, que era por assim dizer publica.

Bem vontade teria Gil Vicente de celebrar o nascimento do Infante Dom Duarte.

Grande tristeza reinaria na côrte de Dom Manoel, e principalmente no reino em 1516, por isso que este anno não teve Gil Vicente occasião de representar algum Auto. Foram tamanhas as desgraças dos nossos guerreiros na Africa, tão grande a mortandade e a perda das conquistas, que Dom Manoel esteve a ponto de abandonar aquellas emprezas; a revolta dos Mouros de Vleidambran, commandados por Rah-Beuxamut, que queria rehaver a sua formosa mulher *Hoté*, que lhe fôra roubada, deu causa a um dos destroços mais atrozes da nossa historia. O lucto e descontentamento geral era profundo. Como poderia Gil Vicente continuar na senda engraçada da farça de *Quem tem farellos?* do *Velho da Horta*, do *Viuvo?*

O *Auto das Fadas* não traz data na rubrica historica que o dá como representado; por uma situação que ali appresenta, em que uma Fada vae offerecer sortes ao Rei, á Raïnha, ao Principe, á Infanta Dona Isabel e á Infanta Dona Beatriz, se deduz que foi representada esta farça no reinado de Dom Manoel, estando ainda viva a rainha Dona Maria, e portanto antes de 1517; de facto no anno de 1515 e 1516 não apparecem Autos de Gil Vicente apontados como tendo sido representados na côrte, e em um ou outro d'estes annos é provavel que fosse representada, accrescentando que, durante o tempo que Gil Vicente representou na côrte de Dom Manoel, nunca se passaram dois annos consecutivos que não produzisse algum Auto.

A côrte portugueza era fanatica, estimava mais as representações devotas, os assumptos da liturgia. Assim vemos Gil Vicente retrogradar á sua primeira maneira e representar um *Mysterio* em 1517.

No *Auto da Barca do Inferno*, continuado em 1518 e 1519 no restante da assombrosa trilogia dantesca, vêmos impresso o caracter maritimo d'este povo. O Auto da *Barca do Inferno* é uma allegoria do paganismo tornada mais uma vez christã pela audacia de Gil Vicente. Ali a *Dansa dos Mortos*, que foi como um mal de San Guy das imaginações da edade media, ali apparece no alvoroto de uma viagem. Sobre tudo para o conhecimento dos recursos dramaticos de que Gil Vicente dispunha, é que se torna importantissimo este Auto. A scena representa um golpho ou

braço de mar com duas barcas; já nas festas feitas por Dom João II em 1481, appareceram na sala muitas naus, que Gil Vicente, que frequentou a côrte d'aquelle monarcha, talvez visse ou ouvisse falar d'èllas. Ruy de Pina descreve esse *momo,* em que Dom João II: «entrou pelas portas da sala com hua grande frota de grandes navios, mettidos em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo de artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrees que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pillotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos alemães.» (1) Em uma nação que possuia o dominio dos mares, todos os folguedos ressentem-se da preoccupação que a animava. N'este Auto representado em 1517, Gil Vicente aproveitava-se talvez do que restava da frota da festa de 1481; em um Auto representado em 1527, a *Nau de Amores,* apparece outra vez em scena um navio do tamanho de um batel. Gil Vicente em uma rubrica descreve o scenario da *Barca do Inferno:* «*E por tratar d'esta materia põe o Autor por figura que no dito momento* (da morte) *ellas* (as almas) *chegão a hum profundo braço de mar, onde estão dois bateis: um d'elles passa pera a Gloria, outro pera o Purgatorio.*» Como se fingiria o mar na scena portugueza em 1517, já o vimos pela descripção de Ruy de Pina. Gil Vicente dá o

(1) Chron. do D. João II, p. 126, — nos *Ineditos da Academia.*

nome de scena, ao que nós hoje chamamos acto. Falando d'esta trilogia ou perfiguração diz: «*He repartida em trez partes, s. de cada embarcação huma scena.*» Tambem na rubrica da *Comedia de Rubena*, diz: «*A seguinte comedia é repartida em trez scenas.*» Estas scenas são partes ou continuações, que ás vezes se representavam com intervallo de annos. Quando o theatro portuguez inaugurado por Gil Vicente, se entregou á imitação da comedia hespanhola, fundaram-se estas denominações; as comedias começaram a ser divididas em *jornadas*. «E tambem os poetas, nas suas comedias, que são mais proprias para recreação e passatempo, dividiram a obra em actos, *a que agora se chamam jornadas*, e essas repartiram em scenas; e por divertida gravidade e decoro das pessoas introduzidas inventaram os comicos modernos Entremezes e bayles.» (1) O *Auto da Barca do Inferno*, pela natureza da composição era destinado para ser representado na capella do palacio; como a segunda mulher de Dom Manoel, a rainha Dona Maria, estava doente, foi representado na camera, para distraíl-a: «*foi representada de camara, pera consolação da muito catholica e sancta rainha D. Maria, estando enferma do mal de que falleceu, na era do Senhor, de 1517.*» Para uma criatura fanatica e doente, este Auto seria um pezadello para os ultimos momentos da vida; a rainha morreu de trinta e cinco annos de edade, a 7 de

(1) Francisco Rodrigues Lobo, *Côrte na Aldeia*, p. 232.

Março; portanto o Auto foi representado ainda em Fevereiro de 1517. Nos *Mysterios* francezes, como no da *Resurreição*, o Inferno era fechado, ao contrario do Purgatorio e Paraiso; abria-se em fórma de uma grande bocca de dragão que lançava fogo pelos olhos e narinas. (1) Na scena de Gil Vicente, um Anjo está dentro de uma barca, servindo de arraes do céo, e ninguem entra para a sua barca; na do diabo, entram fidalgos, onzeneiros, um frade, uma alcoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e quatro cavalleiros, ao todo dezesete personagens; o fidalgo entra acompanhado do moço que lhe traz uma cadeira; o sapateiro entra carregado de fôrmas, signal allusivo, com que Gil Vicente dava a conhecer o officio; o frade traz uma moça pela mão, e joga a espada com o Diabo. O frade, pelo que se deduz, era de Sam Domingos, dos que introduziram em Portugal a Inquisição, contra os planos dos quaes tanto trabalhou Gil Vicente. A scena da esgrima é completa; o frade dá um golpe *contra sus*, um *fendente, espada rasgada, anteparada, talho largo*, um *revés, córte na segunda guarda*, uma *guia*, um *revés da primeira*, a *quinta da primeira guarda*, etc. Todos estes recursos ainda são empregados na scena moderna. As diversas figuras entravam para a barca por uma prancha; o judeu *traz um bode ás costas;* o corregedor annuncia a sua gerarchia chamando o da barca. Com o mesmo genio

(1) Fournel, op. cit., p. 6.

sarcastico de Rabelais, Gil Vicente apóda os jurisconsultos cesaristas, que firmaram o poder real. Sobre tudo, o genio inventivo do poeta revela-se no sublime final da *Barca do Inferno*; quando ella já está cheia, prestes a largar: «*Vem quatro cavalleiros da ordem de Christo, que morreram nas partes de Africa e vem cantando a quatro vozes uma letra...*» São os unicos que entram para a *Barca da Gloria*. Esta scena devia produzir na côrte uma emoção profunda, porque no anno antecedente, 1516, fôra o grande desastre da Africa, morrendo n'essa gigante catastrophe, preludio de Alcacer-Kibir, a flôr da cavalleria portugueza. Os anjos chamam os cavalleiros:

Oh cavalleiros de Deos
A vós estou esperando;
Que morrestes pelejando
Por Christo, senhor dos ceos,
Sois livres de todo o mal,
Sanctos por certo, sem falha;
Que quem morre em tal batalha
Merece paz eternal.

Estas palavras do popular Gil Vicente ainda hoje lidas, conhecida a situação em que foram declamadas, depois de se vêr a grandeza da mortandade de 1516, arrancam lagrimas e fazem estremecer. Por isto o poeta era amado da côrte, porque sabia tirar vibrações immensas da alma portugueza. O melhor commentario das peças d'este homem de genio é a historia de Portugal no seculo XVI.

A *Barca do Purgatorio* é do numero das represen-

tações de *capella;* foi representada nas matinas do Natal de 1518, no Hospital de Todos os Santos em Lisboa, que teve o privilegio dos *pateos das comedias,* desde 1588 até 1743. Os personagens são lavradores; a este tempo já D. Manoel estava casado com a sua terceira mulher D. Leonor; o auto principia com uma symphonia ou barcarola-romance, cantada a trez vozes pelos anjos que entram em scena remando; o lavrador vem *com seu arado ás costas,* com um largo *chapeirão.* A representação do Auto foi á noite, para o effeito da luz ajudar a illusão da scena:

Este serão glorioso
Não he de justiça não,
Mas todo mui piedoso...

N'este Auto introduz Gil Vicente pela primeira vez uma criança; logo que os diabos puderam arrepanhar um taful, saem cantando uma cantiga muito desafinada; os Anjos cantando levam o menino.

O Auto da *Barca da Gloria* foi representado em Almada, diante de el-rei Dom Manoel em 1519; a demora da representação das trez partes da trilogia dependia da espera das trez epocas do anno em que se costumava representar *Mysterios,* o Natal, os Reis, e a Paschoa. Pela natureza d'esta ultima parte das *Barcas,* e pelo apparecimento de Jesus no fim do Auto, se vê que seria representado em sabbado da alleluia ou domingo da ressurreição. Os personagens da *Barca da Gloria* demandam uma caracterisação riquissima;

Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde, apparecem vestidos segundo as suas gerarchias. N'este cortejo a *Morte* é o personagem principal, que anda na vertigem da sua ronda arrebatando estas vidas. O que todos os outros povos fizeram pela Pintura e em poemas populares, Portugal deu-lhe a forma dramatica, imprimiu-lhe o sentimento maritimo de que estava possuido. Nos velhos Mysterios, os mortos que os Diabos arrebatavam, eram levados para fóra da scena em carretas e padiólas. Como representaria Gil Vicente o typo tremendo da edade media — a Morte! A scena representa ainda o mesmo braço de mar: «*Primeiramente entram cinco Anjos cantando, e trazem cinco remos, com as cinco chagas, e entram no seu batel.*» O Auto, á maneira dos Mysterios, abre com a costumada symphonia ou *rondel;* entra em scena o Diabo, sempre comico, depois a Morte, e altercam entre si; a Morte vem trazendo para a scena o Conde, o Duque, o Rei e todos os outros altos dignatarios; tudo isto leva a crêr que Gil Vicente conhecia os assombrosos poemas da *Dansa da Morte,* da velha poesia franceza, que se imitaram em todas as linguas da Europa; no seu Auto segue a mesma cathegoria dos personagens, como se seguia em todos os poemas em geral. A *Barca da Gloria* completa o quadro da edade media portugueza, ligando a nossa litteratura ás tradições poeticas dos povos latinos; no theatro assombrava mais as imaginações, do que na simples leitura de truncados poemas de folha volante. Logo que a Morte trouxe to-

dos os personagens, «*Nota que neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado, e todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração.*» Os Anjos começam fazendo a manobra sem attenderem ás differentes supplicas: «*Não fazendo os Anjos menção d'estas preces, começaram a botar o batel ás varas, e as Almas fizeram em roda hua musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veiu Christo da ressurreição, e repartiu por ellas os remos das chagas, e as levou comsigo.*» Esta rubrica confirma que o Auto fóra representado no sabbado da Alleluia; o apparecimento de Christo revela grande progresso no machinismo scenico. No *Mysterio da Assumpção*, do velho theatro francez, tambem Jesus Christo apparece em scena ao som de canto de orgão e de flammas brilhantes, para levar sua mãe; nos Mysterios não era a parte de Christo das mais faceis, que o que a representasse não fosse obrigado por um juramento; por que tendo de elevar-se para o ar, ou de desapparecer de repente, a imperfeição do machinismo scenico muitas vezes compremetteu a vida do pobre actor que piedosamente violava as leis naturaes.

A Trilogia das *Trez Barcas,* é a Divina Comedia popular portugueza; Dante reduziria o seu poema a esta forma quando o representou diante do povo sobre o Arno.

Nos *Exemplos* da edade media portugueza já se encontra a allusão ás *barcas,* como a representação da passagem da vida.

Vem no *Leal Conselheiro*, de El-Rei Dom Duarte: «tam grande sandyce he con atrevimento da boa voontade de Deus desprezar o estado das virtudes, e escolher o estado dos pecados, como seria se algun quizesse passar algun ryo perigoso e tormentoso e achasse *duas barcas*, hua forte e segura e muy bem aparelhada, e em que raramente algun se perde, e por a mayor parte todos em ella se salvam, e a outra, velha, fraca, podre, rota, em que todos se perdem, ou alguns poucos se salvam. A *barca* firme, e segura, e forte, e bem aparelhada o estado das virtudes hé, e de boo e sancto viver, honesto e sem querella de Deos e do proximo, em que muy poucos parecem, e a maior parte se salva em tal estado, assy era a *barca* segura, (1) podem navegar seguramente, e passar sem perigo por as ondás da tormenta d'este mundo a porto seguro e de prazer que he a gloria. A *barca* fraca, pobre, rota, o estado dos pecados he, e da maa, corrupta e dessoluta vyda em tal estado assy como em *barca* podre nom pode com segurança e sem perygo os tormentos da presente vida passar, nem a porto de folgança e desejado aportar, e que alguns se salvem esto he de veentuira, ou por algun segredo juyzo de Deos, acerca d'algua singullar pessoa...» (2) O pensamento da trilogia de Gil Vicente estava no gosto da sociedade portugueza; o capitulo do *Exemplo* de Dom Duarte, mostra-nos que

(1) Gil Vicente: Á barca, á barca segura!
Guardar da barca perdida.

(2) Edição de Paris, p. 447.

muitas vezes seria esta comparação lançada do pulpito para um povo crente e entristecido por constantes provocações ao fanatismo.

Uma vez entrado na comedia burgueza, dos *clercs de la Bazoche,* Gil Vicente não estava á sua vontade nos *Mysterios,* que escrevia mais para comprazer com o humor sombrio da côrte portugueza. A contar do anno de 1513, o poeta raras vezes tornou a representar um mysterio ou moralidade; a sua musa queria secularisar-se, em vez de allegorias devotas queria intrigas e peripecias das paixões da vida usual. Que immenso campo lhe não offereciam os novos costumes, os novos interesses e situações do commercio, navegação e guerra da India. Sá de Miranda, dizia que tinha mais medo a essas perfumarias, do que de todos os planos ambiciosos de Castella; e na perturbação dos costumes populares, vira correr o dinheiro indiano chamado *pardaus,* por Cabeceiras de Basto! Symptomas em que o genio comico profundo de Gil Vicente acharia largo assumpto para jocosas moralidades. Satisfeito o empenho da côrte portugueza com o mysterio das tres *Barcas,* Gil Vicente lançou-se para explorar o campo que a vida social lhe estava indicando.

A *Farça dos Physicos* não traz data nem logar da representação; pela leitura d'ella se deduzem factos talvez sufficientes para lhe determinar a epoca. O Physico Torres começa assim um discurso:

Bissexto é o anno agora,
Em Piscis estava Jupiter, etc.

e no fim da farça diz o Clerigo:

Vay me á la huerta de amores
Y traere uma ensalada
Por Gil Vicente guisada,
E diz que otra de suas flores
Para Pascoa tien sembrada.

Percorrendo os annos que foram bissextos desde o principio do seculo XVI, sómente no anno de 1508, terceiro bissexto, é que Gil Vicente representou nas Endoenças o *Auto da Alma,* nos Paços da Ribeira, por mandado de D. Manoel, diante da rainha D. Leonor, sua irmã. N'este mesmo anno de 1508 foi a tentativa da tomada de Malaca, e na farça se diz:

E elle fallou-me em Malaca.

Todas estas circumstancias fariam crêr que a *Farça dos Physicos* fôra representada antes do *Auto da Alma,* no anno de 1508. Um outro facto nos faz attribuir esta farça ao anno de 1519, se é que na fala do Physico Torres se refere a celebre anedocta da arte de *Leste e Oeste:*

Topei alli com Mestre Gil
E com Luiz Mendes, assi
Que praticamos alli
O *Leste* e o *Oeste* e o Brazil,
E lá lhe dei rasão de mi.

Em umas trovas a Felippe Guilhem, conta Gil Vicente uma anedocta que parece explicar estes versos: «O anno de 1519, veiu a esta côrte de Portugal hum Felipe Guilhem, Castelhano, que se dizia que fôra boticario nel Porto de Santa Maria; o qual era grande logico, e muito eloquente de muito boa pratica, que antre muitos sabedores o folgavam de ouvir: tinha alguma cousa de mathematico; disse a El-Rei que lhe queria dar a arte de *Leste a Oeste,* que tinha achada. Para demostra d'esta arte fez muitos instrumentos, antre os quaes foi um astrolabio de tomar o sol a toda hora...» Chamaram-se os sabios do reino, principalmente Francisco de Mello, que *sabia sciencia avondo,* e pela excellente informação que deram, deu o monarcha ao belfurinheiro uma grande tença; vindo á côrte um mathematico do Algarve, conheceu logo o embuste e antes que o revelasse, Felipe Guilhem fugiu, sendo por denuncias prezo em Aldeia Gallega. Este facto concorda com o verso da *Farça dos Physicos;* a promessa do Auto para a Paschoa seria realisada no *Auto da Barca da Gloria;* porém para valer a hypothese é necessario que o verso:

Bissexto é o anno agora

se entenda como futuro: *bissexto vae ser agora,* porque o anno de 1520 o foi. Aqui ficam indicadas as duas conjecturas, sendo esta ultima a mais provavel; no anno de 1519, representou trez Autos e uma Tragicomedia,

ao todo cinco peças, se attribuirmos a este anno a *Farça dos Physicos,* o que ainda assim não chega á fecundidade do poeta no anno de 1527.

No anno de 1519, encontramol-o em Almada representando o *Auto da India,* farça assim chamada vulgarmente: «*Á farça seguinte chamam Auto da India.*» O que denota não ser o poeta quem a intitulou, mas aquellas pessoas que se deliciaram com ella.

O enredo é uma formosa anedocta, tirada dos novos costumes portuguezes: «*Foi fundada sobre que hua mulher, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desviado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando.*» Camões tambem escreveu uns versos a favor de uma rapariga presa no Limoeiro, por não ter sabido guardar fidelidade a seu marido que estava na India. (1)

Gil Vicente pressentia largo assumpto para risadas; a comedia foi representada diante da Rainha Dona Leonor, não d'esta vez já a viuva de Dom João II. Aqui se abre um precipicio para Gil Vicente; reina na côrte uma formidavel intriga entre el-rei Dom Manoel e seu filho, o herdeiro da corôa, Dom João. Isto explicará talvez em parte as desgraças futuras do poeta.

(1) Petiçom feita ao Regedor, de hua nobre moça, presa no Limoeiro da Cidade de Lisboa, por se dizer que fizera adulterio a seu marido que era na India. Obras de Camões, Part. II, p. 47, ediç. de Franco Barreto, de 1669.

A 7 de Março de 1517 morrera a rainha Dona Maria do laborioso parto do Infante Dom Antonio; n'esse mesmo anno, em Septembro, mandou Alvaro da Costa propôr secretamente a Carlos v o casar com sua irmã Dona Leonor. A este proposito conta Frei Luiz de Sousa: «Espantou-se o reino, sentiu-se o Principe. Extranhava o povo vêr um Rei por muito prudente reputado, sem dar mais tempo ao nojo e memoria de uma Rainha de tanto merecimento, como era a defuncta, (cousa que até entre gente popular causa escandalo) pôr em obra casar-se: e em idade crecida, com a casa cheia de herdeiros: e sobretudo com barbas brancas, buscar mulher muito môça e com fama de formosa para madastra do oito filhos; obrigar-se a si e aos seus a gastos superfluos e desnecessarios.» (1) O desgosto do principe herdeiro, Dom João III, era: «tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua, e querer seu pae para si em segredo, e como a furto a mesma molher, que para elle tinha muitas vezes publicamente pedido.» (2)

Em Novembro de 1518 entrou a rainha Dona Leonor em Castello de Vide, recebendo-se Dom Manoel no Crato; n'este mesmo anno, nas Matinas do Natal, representou Gil Vicente diante da nova soberana o *Auto da Barca do Purgatorio,* na capella do Hospital de Todos os Santos. Dom João III, veria por certo em

(1) *Annaes de D. João III*, cap. 4, p. 16.
(2) Ibid. p. 17.

Gil Vicente um partidario de seu pae; pelo menos os frades que elle combatia não se esqueceriam de fazer notar qualquer dito do poeta, qualquer vontade cumprida. O *Auto da India* foi escripto, e representado diante da Rainha Dona Leonor, em Almada; a este tempo andava na côrte uma mania geral de falar hespanhol, de cantar trovas hespanholas e de vestir ao gosto da côrte visinha; o principe Dom João III fazia-se distinguir pela sua constancia em trajar sempre á portugueza. No *Auto da India,* representado a pedido de Dom Manoel, diante da nova rainha, Gil Vicente tratou de lisongear a parcialidade do principe escrevendo a farça em portuguez.

A acção da farça passa-se em Maio, quando partia a *Nau de Viagem,* da carreira da India; ali cita a nau Garça, tão celebre na Historia dos Naufragios.

As festas que se fizeram pelo casamento da Infanta Dona Beatriz com o Duque de Saboya, contrastaram em grandeza e apparato com a miseria e fome publica de Portugal em 1521. Os ricos festejos da partida acham-se descriptos pelo chronista Garcia de Resende, no opusculo da *Hida da Infanta.* As grandes festas que se fizeram a 8 de Agosto de 1521 realçaram immenso com a Tragi-comedia de Gil Vicente intitulada as *Côrtes de Jupiter,* na qual vinha a Providencia mandada por Deos para que Jupiter celebrasse côrtes a fim das divindades se mostrarem propicias durante a viagem da Infanta. A este facto está ligada a encantadora tradição dos amores de Bernardim Ri-

beiro, e á tragi-comedia de Gil Vicente está unida a historia da restauração do theatro portuguez por Garrett.

Foi a tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter* a ultima a que assistiu Dom Manoel, que morreu em Dezembro d'este mesmo anno.

A Providencia entrou vestida de Princeza com esphera e sceptro na mão; Jupiter entrou vestido de Rei, como se deduz do primeiro verso que lhe dirige a Providencia; os ventos *Norte, Sul, Leste,* e *Oeste entram em figura de trombeteiros; tocam os Ventos suas trombetas e vem o Mar muito furioso; vem o Sol e a Lua bailando ao som das trombetas,* e juntos com Venus cantam um vilancete. «*Cantaram todas estas figuras em chacota a cantiga de:*

Llevadme por el rio

e os Ventos foram chamar o Planeta Mars, o qual veiu com seus sinos, Cancer, Leo e Capricornio.» Os Planetas e figuras cantam um romance a quatro vozes «*pera com as palavras d'elle e musica desencantarem a Moura Taes de seu encantamento a qual entra com o terçado e annel e didal de condão, que Mars disse que ella tinha em seu poder.*» A moura Taes vem metter no dedo da Infanta o annel de condão, que lhe dirá todos os segredos que ella lhe perguntar. D'este annel e d'estes *segredos* tirou Garrett o bello pensamento do drama moderno o *Auto de Gil Vicente.* A Tragi-come-

dia termina com a chacota ou musica e dança de todas as figuras, do romance *Llevadme por el rio*. As nossas relações maritimas e commerciaes com o Oriente, no principio do seculo XVI, não pouco influiriam para o apparecimento do theatro em Portugal, não do theatro *hieratico*, filho directo dos costumes nacionaes e dos *mysterios* francezes, mas do theatro aristocratico ou dos elogios dramaticos, como Gil Vicente usou na Tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter*. No Oriente os elogios dramaticos eram muitos frequentes; Fernão Mendes Pinto descreve-nos um que vira, representado em 1549 na cidade de Timplão, proxima ao reino do Pegu:

«Acabado isto houve uma Comedia, representada por doze mulheres muito bem vestidas e muito formosas, na qual veiu huma filha de hum Rei atrevessada na bocca de hum peixe, que depois ali em publico perante todos foi engolida do mesmo peixe; o que vendo as doze, se foram com muita pressa, e muitas lagrimas fugindo para huma Ermida, que estava ao pé de huma Serra, d'onde tornaram com um Ermitão comsigo; o qual fazendo ao seu modo grandes orações ao Guiay Paturen, Deos do mar, que mandasse lançar aquelle peixe na praia, para se dar sepultura áquella donzella conforme aos altos quilates da sua geração, lhe foi respondido pelo mesmo Guiay Paturen, que convertessem aquellas doze donzellas seu pranto em musica suave, e agradavel a seus ouvidos, e que elle mandaria ao mar que lançasse logo o peixe fóra, e lho entregaria morto em suas mãos. E vindo então seis meninos com

corôas de ouro na cabeça e azas do mesmo, *da maneira que entre nós se pintam os Anjos,* porem nús, sem cousa alguma sobre si, se puzeram de joelhos diante das doze, e lhes deram tres harpas, e tres violas com outros alguns instrumentos musicos, em que entravam duas doçainhas, e lhes disseram que o Guiay Paturen lhes mandava do céo da Lua aquelles Caulanges, para com elles adormentarem os peixes do mar, e serem ellas pela suavidade da sua musica satisfeitas em seu desejo.—As doze tomaram com grande cerimonia de cortezia os instrumentos das mãos dos seus meninos, e tocaram e cantaram a elles com huma harmonia tão triste, e com tantas lagrimas, que alguns senhores dos que estavam na casa as derramaram tambem, e continuando em sua musica por espaço de quasi meio quarto de hora, viram sahir de baixo do mar o peixe que comêra a filha do Rei, e assim como arvoado pouco a pouco, veiu morto dar em secco na praia, aonde as doze da musica estavam; e tudo isto tão proprio, e tanto ao natural, que ninguem o julgou por cousa contrafeito, senão por verdadeira, e afora isto, era feito com grandissimo fausto, aparato de muita riqueza e perfeição. Huma das doze, arrancando então huma adarga de pedraria, que tinha na cinta, escalou com ella o peixe, por hua ilharga, e lhe tirou de dentro a filha do Rey; a qual ao som d'aquella mesma musica foy beijar a mão ao Calaminhã, (1) que com grande honra a

(1) O Calaminhã era o rei diante de quem se estava representando, depois da recepção de um Embaixador.

assentou comsigo. E esta moça se dizia que era sobrinha filha de hum irmão; e todas as outras eram filhas de Principes e grandes Senhores, cujos paes e irmãos estavam ali presentes. Houve tambem outras tres ou quatro comedias ao modo d'esta, representadas por mulheres moças muito nobres, com tanto apparato, primor, riqueza, e com tanta perfeição em tudo, que os olhos não desejavam ver mais.» Só no tempo de Dom Manoel é que poderia sentir-se em Portugal a influencia d'estas narrativas contadas pelos fidalgos e cavalleiros que vinham da India; a pompa das festas tem certa grandeza oriental, e em muitas peças de Gil Vicente se encontram caracteres que lhe não podiam vir do velho theatro europeu. Uma revolução se ia dar no Auto popular pelo renascimento da comedia latina; tarde chegou a Portugal essa influencia, que produziu uma reacção contra Gil Vicente.

2. Reinado de D. João III.

Vejamos agora como o poeta alegra o reinado sorumbatico de Dom João III, como continúa a representar o espirito secular na sociedade portugueza, e como foi o primeiro que descobriu os tramas fradescos.

No anno de 1521 representou Gil Vicente uma farça no reinado de Dom João III, em Evora. «N'este tempo, diz Frei Luiz de Sousa, deixou el Rey a morada dos Paços da Ribeira, ou por se aliviar do nojo a sy e á Raynha com a differença do sitio: ou porque já

deviam começar a sentir na cidade as mortes apressadas e principios de peste, que pouco depois se declararam demasiadamente.» (1)

El-Rei morou primeiro em Enxobregas, nas casas de D. Francisco d'Eça, depois em Santos o Velho, e em seguida achamol-o em Evora, distrahindo-se do terror com a *Comedia dos Ciganos*, ali representada por Gil Vicente, que acompanhara a côrte. A *Comedia dos Ciganos*, pela disposição e numero das suas figuras, parece ter sido representada na entrada de Dom João III em Evora.

N'este mesmo anno de 1521 foi representada a *Comedia de Rubena* diante de Dom João III, *sendo principe*, isto é antes de 19 de Dezembro d'este anno, em que foi a acclamação, como se vê pelo romance popular com que Gil Vicente a celebrou; por tanto é de suppôr que a *Rubena* fosse representada ainda em Evora, apesar da rubrica não o declarar. A *Rubena* é dividida em tres *scenas* ou actos, que pelos finaes se conhecem terem sido representados successivamente e não no intervallo de annos, como os Autos das *Barcas*. A comedia começa com um prologo, em que um Licenciado vem expôr o enredo da peça; Gil Vicente mostra já mais largueza de composição, conhece a comedia classica, mas detesta a linguagem da prosa. Ahi apparece uma Feiticeira, que por esconjurações faz surgir quatro Diabos para arrebatarem Rubena, que tem de dar á luz

(1) *Annaes de Dom João III*, cap. 6, p. 27.

uma criança, sem que o saibam em casa; levam-na para fóra da scena em um andor; e torna outra vez fóra o Licenciado do prologo, a fazer um epilogo, dizendo o que vae succeder a *Rubena,* e assim prepara os expectadores para o segundo acto. Este Licenciado, representa aqui a acção do côro antigo, que nas comedias da edade media, estava substituido, segundo os irmãos Parfaict, pelo *meneur du jeu,* actor que tinha por officio comprimentar o publico, annunciar e recapitular a peça, e explicar o machinismo scenico, que precisava de explicação. (1) No segundo acto, os Espiritos trazem um berço para embalar a criança, entra um côro de Fadas cantando, até que torna outra vez a apparecer a Figura do Licenciado a explicar a mutação da scena em que se vê um prado com Cismena guardando cabritos:

> Hagamos agora mencion y querena,
> En esta segunda cena en que estamos,
> De como enviaban los villanos amos
> Guardar el ganado la niña Cismena, etc.

A scena denunciada é toda entre crianças que vigiam gado, o que seria difficil de representar pelo grande numero de versos; no acto terceiro apparecem umas lavrandeiras cantando, um criado parvo entra com um cêsto de maçãs, e «*com o prazer da fructa cantam as lavrandeiras.*»

(1) Fournel, *Origines du theatre moderne*, p. 12.

Um novo effeito dramatico inventou Gil Vicente na scena que se passa em um deserto, em que a Felicio, queixando-se, lhe respondia um ecco. Este genero de poesia era conhecido dos gregos e romanos, como se vê por um epigramma de Marcial e pela Anthologia; é natural que Gil Vicente conhecesse esta forma, empregada pela primeira vez na edade media por Giles de Vimiers, poeta do seculo XIII, em uma canção. (1) Em Rabelais, quando Panurgio consulta Pantagruel para saber se deve casar-se, as respostas fazem sempre ecco com a ultima palavra do consulente. Todas estas pequenas circumstancias provam que Gil Vicente conheceu o theatro e a litteratura franceza, e a elles deveu o seu progresso. A scena do Ecco, em Gil Vicente, é de um lyrismo inimitavel; a sua extensão não deixa aqui reproduzil-a. A *Comedia da Rubena* foi representada em Evora; n'este tempo ali vivia um fâmulo do Bispo Dom Affonso de Portugal, chamado Affonso Alvares, tambem poeta, e auctor de Autos. A sua muita parcialidade pelos frades ao mando de quem escrevia os seus Autos, fazem suppôr que os mesmos frades satyrisados por Gil Vicente, quizessem crear em Affonso Alvares um rival para derrocar o poeta chistoso da côrte de Dom Manoel.

De 1521 ao fim do anno de 1523 não representou Gil Vicente Auto algum na côrte; desgraças e grandes intrigas palacianas occupavam o animo do monar-

(1) Lalanne, *Curiosités Litteraires*, p. 33.

cha recentemente acclamado. No principio do reinado de Dom João III, é que se deu a extranha anedocta da queixa do Conde de Marialva, Dom Francisco Coutinho, contra o Marquez de Torres Novas que dizia ter casado clandestinamente com Dona Guiomar, filha do Conde, a qual estava promettida ao Infante Dom Fernando, no testamento de el-rei Dom Manoel. O arruido d'esta polemica foi immenso. A este tempo tambem frequentava a côrte o poeta philosopho Sá de Miranda, e parece que na sua ecloga *Aleixo,* se encerram allusões profundas a esta catastrophe, allusões que vieram a produzir o seu ostracismo voluntario. (1)

D'aqui se infere que Gil Vicente conviveu tambem na côrte com Sá de Miranda, e adiante verêmos que as suas relações litterarias não foram amigaveis. Começava-se a introduzir o espirito italiano, ou da renascença, que se ria dos velhos mysterios do nosso poeta, e que condemnava a comedia em verso. Negando a invenção dos Autos a Gil Vicente, não lhe tiraram a originalidade da contextura, mas reconheciam a prioridade do theatro francez. Emfim, começava então a grande lucta da eschola italiana, contra a chamada *eschola velha* ou hespanhola.

Já em 1523 encontramos Gil Vicente a braços com a miseria, e atacado pelas mais injuriosas calumnias Foi n'este anno de 1523, que elle escreveu a celebre

(1) Desenvolvemos esta investigação na *Vida de Sá de Miranda.*

farça de *Inez Pereira,* representada no Convento de Thomar, diante del-rei Dom João III. «*O seu argumento he que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este thema sobre que fizesse: s. hum exemplo commum, que dizem:* Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube. *E sobre este motivo se fez esta farça.*»

Que eloquencia n'esta simples rubrica, aqui traçada pelo poeta; é uma delatação á posteridade, um raio de luz para dentro de uma alma, que ria, mas que sangrava e suava no seu horto, como Molière! Depois da morte de Dom Manoel, o partido clerical tomou um grande ascendente no animo de Dom João III; tantas vezes satyrisado por Gil Vicente, calumniava-o para se vingar. A farça de *Inez Pereira* foi o repto, nobremente levantado pelo infamado dramaturgo; é uma comedia de *caracter,* moderna na perfeição da contextura, antiga pela natural simplicidade. O rifão dado por thema pelos homens de bom saber, parece um motejo! fórmula pratica da vida, o poeta soube pôr-lhe em relêvo toda a sua realidade.

Este rifão sobre o qual Gil Vicente escreveu a farça de *Inez Pereira* era popular, e ainda o encontramos repetido por Francisco Rodrigues Lobo na *Côrte na Aldeia:* «A mim me parece em rasão d'aquelle proverbio: Antes asno que me leve, que cavallo, que me derribe.» (1)

(1) P. 82, da ediç. 1722.

Na rubrica da farça de Gil Vicente, a phrase *certos homens de bom saber* refere-se especialmente aos adeptos da litteratura culta da renascença, que condemnando em Gil Vicente o espirito original e atrevido da edade media, queria fazer valer em Portugal o gosto italiano e o classicismo. Se abrirmos as Cartas de Sá de Miranda, companheiro de Gil Vicente nos serões do paço e nas palestras poeticas do *Cancioneiro geral*, percebe-se o sentido da seguinte quintilha:

> Que troca vêr lá Pasquinos
> Desta terra cento a cento,
> *Quem o vê sem sentimento*
> *Tratar os livros divinos*
> *Com tal desacatamento.*
>
> O que se não deve ousar
> Até, se em giolhos não,
> *(Que graças para chorar)*
> Torcem fazendo falar
> Ao som da sua paixão. (1)

Todas as grandes obras, foram inspiradas nos trances d'este martyrio. Sophocles cria a tragedia sublime de *Philoctetes*, quando se vê forçado a provar que não está doudo, e se appresenta para lel-a aos juizes athenienses. O que é o *Prometheu* de Eschylo, concatenado aos rochedos caucasicos, devorado pela aguia, que lhe vae dilacerando as entranhas? É o vulto do grande tragico, depois de haver revelado sobre a scena os mysterios reconditos do antropomorphismo grego,

(1) Carta a Antonio Pereira, est. 33 etc. pag. 208, ed. 1677.

ameaçado pelos sacerdotes e hierophantes, arrastado pela plebe turbulenta ante o Areopago! Eschylo defende-se; o seu triumpho é só completo sobre o palco, a sua arma é o terror, com que amedronta e faz gelar de espanto. Elle apresenta as Eumenides desgrenhadas no grande côro do bárathro, e as mulheres abortam, as crianças morrem enfiadas de susto inaudito. Exemplos d'estes encontram-se nas origens de quasi todas as grandes obras d'arte, que fazem lembrar aquella luta sublime do nosso velho Plauto, Gil Vicente, ludibriado na côrte de D. João III, pela clerezia infrenne, cujos tramas inquisitorios e nefandos o poeta ia desmascarando nas allusões dos seus Autos. A vingança foi atroz; voltaram-se contra elle dizendo que as comedias não eram da sua invenção, negaram-lhe o talento, e mais que tudo os sentimentos de pae. O poeta generoso quiz desaggravar-se, e do thema ridiculo que lhe deram, tirou armas contra a calumnia, apresentando a primeira comedia de *caracter*, a farça de *Inez Pereira*. N'este drama sente-se mais do que em nenhum outro o auctor; o excesso de rigor, com que verbera a calumnia, é porque elle é a primeira victima, e transfigura-se, esconde-se nos typos que phantasia, como Eschylo na audacia do *Prometheu*; mas essas criações, que elle traz ao festim do proscenio, soffrem com o seu espirito, é a grande ceia em que dá a comer a sua carne e a beber o seu sangue, como disseram já de Shakespeare. Deixal-o suar no seu horto de agonia, porque as bagas, que agora lhe escorrem da fronte, são

no futuro as pérolas do seu diadema. Deixal-o experimentar as dôres do passamento, porque a cada morte vem um novo canto do cysne. Elle prosegue impellido pela fatalidade irresistivel do genio creador, Mazeppa, que se precipita á voz que lhe brada—*Away!* e baqueia em terra para se levantar um dia rei, cuja soberania é reconhecida quando está já no tumulo da sua dynastia, a quem se alevantam cipos, estatuas, muitas vezes depois de o deixarem morrer de fome. É porque o genio precisa ser visto a distancia, como um foco de muita luz; o homem, que anda entre nós, que nos aperta a mão nas ruas, que se ri tambem comnosco e se dóe das nossas dôres não é digno da apotheose.

A desgraça do poeta, apesar do seu completo triumpho, por isso que achamos a Farça de *Inez Pereira* continuada em Almeirim com o titulo de *Juiz da Beira*, com o intervallo de um anno, a desgraça, no reinado dos frades e da hypocrizia, era inevitavel. A 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1523, acompanhou a côrte para Evora, representando ali na capella o *Auto Pastoril portuguez*. Gil Vicente entrou em scena vestido com trajos de lavrador, expõe qual ha de ser o entrexo da peça, enumera as figuras, e diz:

> E hum Gil... hum Gil... hum Gil
> (Que má retentiva hei!)
> Hum Gil... já não direi:
> Um que não tem nem ceitil, etc.

Palavras desoladoras e de morte, no anno em que

triumphou dos seus inimigos e detractores com a farça de *Inez Pereira.* O pedido de um *Auto pastoril* para a noite do Natal, seria talvez mais para aperrear o poeta, que tinha já bastante esgotado o assumpto. O poeta bem conhece que não é a admiração pelo seu talento, e queixa-se n'esses versos do prologo. O scenario representa um bosque; uma pastora entra em scena com o seu gado; no meio dos varios dialogos de pastores *vem Margarida, pastora, que achou hua imagem de Nossa Senhora, e tral-a escondida n'um feixe de lenha...»* N'isto entram quatro Clerigos, e resam á imagem o hymno *O gloriosa Domina,* reduzido a *farsiture* por Gil Vicente, e os pastores sáem cantando em chacota uma deliciosa cantiga.

O triumpho da Farça de *Inez Pereira* não esquecera; durante o anno de 1524 esteve Gil Vicente afastado da côrte. Desenfadando-se dos trabalhos da administração publica em Almeirim, no sitio onde Dom João III na mais tenra edade levantara um convento para os frades de Sam Domingos, ali quiz o monarcha distrair-se com mais uma farça de Gil Vicente. Foi em 1525, que o poeta representou a continuação da farça de *Inez Pereira;* intitula-se o *Juiz da Beira,* e representa uma audiencia de um juiz imbecil, que não percebe os factos e direitos que se allegam. Aqui apparece o espirito sarcastico de Rabelais quando accusava de falta de philosophia os jurisconsultos antigos. Seria talvez a farça de *Juiz da Beira* uma satyra contra a alluvião de processos e incerteza de direitos, que

resultaram da reforma dos *Foraes*, por Dom Manoel? Gil Vicente quer a secularisação da sociedade, mas ainda não comprehende a democracia.

Os Autos de Gil Vicente, segundo a velha usança, tornavam-se parte integrante das festas nacionaes e do regosijo publico. Frei Luiz de Sousa descreve o gosto com que a fidalguia portugueza se preparava para o casamento de Dom João III; descobrindo a grande sensualidade do monarcha, diz como fôra aconselhado por todos os poderes para que escolhesse esposa; Dom João III dilatava a realisação do pedido allegando que seu pae lhe impuzera, primeiro que tudo, casar a Infanta Dona Isabel; desposou-a o imperador Carlos V, e a irmã d'este, a infanta Dona Catherina, casou com Dom João III. A escriptura do casamento, conservada por Dom Antonio Caetano de Sousa, mostra quanto a riqueza nacional era delapidada pelo fausto real explorado pelas outras côrtes. A infanta Dona Catherina, contava dezoito annos de edade; a 14 de Fevereiro de 1525 partiu para Portugal, Dom João III esperava-a no Crato, indo passados dias juntos para Almeirim. N'este anno, e em Almeirim representou Gil Vicente a farça do *Juiz da Beira*, mas nenhuma allusão ahi dá a entender que fosse já diante da nova rainha; pelo contrario encontramol-o tomando parte nos festejos que se fizeram em Evora pelo desposorio de Dom João III. Na rubrica da *Fragoa de Amôr*, dá a entender que não representara esta tragicomedia diante do monarcha: «*representada na* festa do desposorio *do*

muito poderoso e catholico Rei de gloriosa memoria, Dom João o terceiro d'este nome, com a Serenissima, Rainha D. Catherina, nossa senhora, em sua ausencia, *na cidade de Evora, na era de Christo nosso Senhor de 1525.*» Nos festejos pelo desposorio do rei, Evora quiz ter um Auto de Gil Vicente; era então uma das maiores pompas; costumada a estes divertimentos scenicos, se é que o seu poeta Affonso Alvares ahi representara os Autos que escreveu, quiz honrar-se com uma composição do velho poeta palaciano, que deliciara já duas côrtes. A *Fragôa de Amôr*, foi escripta para estes festejos, e representada na ausencia do monarcha; é por tanto esta a primeira tragicomedia representada diante do publico. A pobreza em que Gil Vicente estava, como vimos na sua queixa em Evora em 1523, levaria aquella cidade a convidal-o para a composição da tragicomedia. A *Fragoa de Amôr* abre com a entrada de um Peregrino, que procura um Castello afamado: «*E o Castello que aqui se falla he por metaphora, por que se toma Castello por Catherina.*» Passadas algumas scenas, apparece este quadro bastante espectaculoso, que Gil Vicente indica em uma rubrica: «*Em este passo foi posto um muito formoso Castello, e abriu-se a porta d'elle e sahiram de dentro quatro Galantes em trajo de caldeireiros, com, cada hum, sua serrana muito louçan pela mão, e elles mui ricamente ataviados, cubertos de estrellas, porque figuram quatro Planetas. e ellas os Gosos do Amôr; e cada hum delles traz um martello muito façanhoso, e todos dourados e pratea-*

dos, e huma muito grande e formosa fragoa (bigorna) *e o Deos Cupido por Capitão d'elles: e estas Serranas trazem cada hua sua tenaz do teor dos martellos, para servirem quando lavrar a Fragoa d'Amôr. E assi sahirãm do dito Castello com sua musica, e acabando fazem o razoamento seguinte para declaração do significado das ditas figuras, e cada Planeta fala com sua Serrana.»* A figura de um Negro que viera de Tordesillas, onde se assignaram as escripturas do casamento do Rei: *Entra... na Fragoa, e andam os martellos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martellos esta cantinga... feita pelo Autor ao proposito.»* Era Gil Vicente, como bastantes vezes o dá a entender, o que *ensoava,* ou punha em musica as chacotas dos seus Autos. Esta tragicomedia é uma especie de magica; o Negro na Fragoa, tornou-se lépido: «*Sae o Negro da Fragoa mui gentil homem branco, porém a fala de negro não se pôde tirar na Fragoa...* «Aqui faz Gil Vicente uma satyra profunda á justiça do reino; «*Vem a Justiça em figura de hua velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada.»* Vem pedir que a endireitem, e que lhe façam as mãos menores para não acceitar as dadivas d'esses Senhores que a entortam. «*Andam os martellos forjando a Justiça com a dita musica»* ... e «*Tornam os Planetas a dar outra calda, e a Serrana Primeiro-goso-de Amôr, tira da fragoa com umas tenazes hum par de gallinhas.»* «*Andam segunda vez os martellos, e a Serrana Segundo-goso-de amôr, tira da*

fragoa um par de passaros.» — *«Tornam outra vez a dar outra calda e tiram as Serranas Terceiro e Quarto-goso-de-amôr, duas grandes bolsas de dinheiro da fragoa.» «Sae a justiça da fragoa mui formosa e direita.»* Aqui vem uma satyra pungente contra os frades. Indo-se a Justiça, vem um Frade pedir para ser refundido e desfradar-se:

> Sômos mais frades que a terra
> Sem conto na Christandade,
> Sem servirmos nunca em guerra,
> E haviam mister refundidos
> Ao menos tres partes d'elles,
> Em leigos, e arnezes n'elles,
> E mui bem apercebidos,
> E então a Mouros com elles.

Indo-se o Frade, passadas duas scenas, entra novamente com um saco de carvão, para ser refundido, com a licença do seu Superior, para elle e mais sete mil. Gil Vicente termina a tragicomedia com uma aria final, e dá a entender, que será continuada. A *Fragoa de Amor,* é importantissima para o conhecimento dos recursos da scena de que o poeta dispunha; alí nos descobre como caracterisava os Planetas, que tantas vezes entram nos seus Autos. N'ella se revela o genio que o fez sempre triste; em um festejo de consorcio real, a veia sarcastica diffunde-se á larga; toca o assumpto apenas por allegoria.

Depois da chegada da rainha Dona Catherina ao Crato, Dom João III partiu com ella para Almeirim,

o logar da sua predilecção; alí foi representar Gil Vicente a farça do *Clerigo da Beira* em 1526, provavelmente, na vespera do Natal, como da mesma farça se deprehende; e portanto foi alí primeiramente representada a tragicomedia do *Templo de Apollo*, na partida da Infanta D. Isabel, irmã de Dom João III, que casou com Carlos V. O casamento da Infanta celebrara-se a 17 de Outubro de 1525; um grande sarau real, como conta Frei Luiz de Sousa commemorou o dia do desposorio; estava prestes tudo para a jornada da nova imperatriz na sua ida para Castella; «mas sendo visto o Breve por pessoas curiaes e doutas, assentaram que convinha passar-se em mais ampla fórma, vistos os muytos vinculos de parentesco que entre os contrahentes avia.» (1) A impetração e vinda de outro Breve dilatou-se ao anno de 1526; n'este meio tempo soffreu Gil Vicente um duro golpe, nada menos do que a morte da sua unica e disvelada protectora, a rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, e tia de el-rei Dom João III. D'aqui em diante veremos agonisarem todas as esperanças do poeta. Quando no principio do anno de 1526 foi a partida para Castella, a côrte estava de luto; não se fizeram as festas com a pompa que se projectava. Apenas o desgraçado Gil Vicente, que estava doente de febres malignas, foi convidado para compôr uma tragicomedia para ser representada na partida da imperatriz Dona Isabel, filha de

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 137.

el-rei Dom Manoel; as febres de que esteve doente eram de calenturas ou sezões. A tragicomedia intitulada *Templo de Apollo*, abre com um prologo em que Gil Vicente fala e se desculpa da imperfeição da obra: «*Entra primeiramente o Autor. E por quanto os dias em que esta obra fabricou esteve enfermo de grandes febres, vem desculpando-se da imperfeição da obra para tão alta festa, e diz:*

AUTOR

Teniendo fiebre continua
Aquestos dias passados,
La muerte posta a mis lados
Diciendo-me — *aina, aina*
Que tus dias son llegados!
Y tomado ansi entre puertos,
Me pareció que morria...
. . . .
Dice todo em Castellano,
El sprito mio ausente;
Y pues la obra es doliente,
Valgame el deseo sano
Que estuvo siempre presente.

Admittida a deducção do anno em que nasceu Gil Vicente, em 1470, n'esta doença contava já cincoenta e seis de sua edade; cada vez se lhe toldava mais o horisonte e se lhe tornava mais difficil a lucta. Não se podendo fazer devidamente as festas na partida de Dona Isabel pelo luto da côrte com a morte da rainha Dona Leonor, convidaram o poeta para uma tragicomedia com que entreter o serão; já havia passado o enthusiasmo por estes divertimentos dramaticos. No argumento da peça, diz Gil Vicente:

Este palacio ensalzado
Para este Auto es tornado
Muy fermosissimo templo
De Apollo, dios adorado
Y aquelle es su altar, etc.

Por estes versos se descobre a decoração da sala e a disposição do scenario. O poeta, no seu argumento, escusa-se de explicar o entrecho da peça, fiando-se na illustração dos cavalleiros que o escutam:

Y pues la presente obra
Hade ser representada
En esta corte sagrada,
Donde sé que el saber sobra,
No declaro d'ella nada...

N'esta tragicomedia, representou um filho de Gil Vicente o papel de Porteiro do Templo, como se deduz dos versos de Apollo:

Ora sus, alto, *Gilete*, etc.

E esta parte, no meio das allegorias de *Vencimento*, *Cetro Omnipotente*, *Tempo glorioso*, *Flor da Gentileza*, *Fama*, *Gravidade*, *Sabedoria*, é que espalha o sal comico, que tornaria a festa do paço jovial. Foi a 10 de Março de 1526, que o Imperador Carlos v e a infanta Dona Isabel receberam em Sevilha a benção nupcial dada pelo arcebispo de Toledo. D'esta alliança das duas côrtes, resultou para Portugal uma paz segura, que durou até 1534. (1) N'este mesmo anno um

(1) Schœfer, *Hist. de Port.*, p. 596.

grande terremoto deixou em ruinas as cercanias de Lisboa; a côrte fugiu para Coimbra; Gil Vicente acompanhou a côrte, e ali a distraíu com a sua *Farça dos Almocreves*, representada em 1526. «*O fundamento d'esta farça he, que hum fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu e ourives seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagava.*» Com esta farça indicaria Gil Vicente uma lei sumptuaria? D'aqui em diante é que começaram a ser decretadas. O typo do Fidalgo caloteiro, perseguido pelo Capellão, pelo Ourives, pelos Almocreves e outro fidalgo, e respondendo sempre com boas palavras, pagando com grandes promessas, é o primeiro esboço da creação do *Mercadet* de Balzac. Gil Vicente comprehendeu que o problema da arte dramatica é o *caracter*. Falta-lhe a liberdade para compôr livremente; se alguma cousa avança é protegido pela facecia e pela condição infamante da vida de actor, que a este pretexto se tornaria então como irresponsavel. N'este anno de 1526 procurava entrar a Inquisição em Portugal! No mez de Dezembro d'este anno já a côrte se encontrava outra vez em Almeirim; o papa Clemente VII enviava a Dom João III o presente com que a curia romana brindava os Reis benemeritos da egreja, a Rosa sagrada, com jubileu para o monarcha e indulgencias para mais de cem pessoas que nomeasse. As festas com que foi recebido este mensageiro do Papa, que trazia a Rosa, talvez dessem origem ao Auto que Gil Vicente representou em 1526 em Almeirim. A farça do *Clerigo da Beira*,

é uma satyra aos clerigos que viviam em mancebia, e que se entregavam ao prazer da caça, esquecendo os officios divinos. Em scena, o Clerigo resa o Breviario, gritando ao mesmo tempo aos cães, que buscam os coelhos; as orações de um Preto ladrão parodiadas em giria mostram a audacia do poeta, estando já em vigor a Inquisição. Aqui cita os nomes dos varios personagens, que estavam presentes á representação da Farça, o Embaixador de Carlos v, Monsieur de la Xaus, Carlos Popet, que recebera por procuração a Infanta Dona Isabel; cita tambem o velho Conde de Marialva, cavalleiro da côrte de Affonso v, de Dom João II e Dom Manoel; o poeta allude á sua avançada edade:

> Com todas *suas feridas*,
> E muito enferma canseira,
> Contratou-se de maneira,
> Que Deos lhe deve trez vidas,
> E esta he inda a primeira.

A farça do *Clerigo da Beira* é a primeira que termina sem a chacota do estylo. De repente interrompeu Gil Vicente a direcção secular que levava a sua musa dramatica, e volta outra vez aos Autos religiosos da edade media. Eram as exigencias de uma côrte catholica e fanatica que o obrigavam a esta decadencia. Em 1527, estando ainda a côrte em Almeirim, alí representou diante de Dom João III e da rainha Dona Catherina sua mulher, o Auto intitulado *Breve Summario da Historia de Deos*, peça importante para

se conhecer os recursos de scenographia de que já podia dispôr Gil Vicente, e que descobre a origem franceza d'onde o poeta tirou a primeira ideia dos seus Autos. Aragão Morato, na *Memoria sobre o theatro portuguez*, foi o primeiro que aventou esta opinião hoje sómente comprovada. Aragão Morato reconhece que a *Historia da Vida de Christo*, de Jean Michel, tem suas analogias com o Auto da *Historia de Deos*, de Gil Vicente.

A este proposito cumpre transcrever aqui as palavras de Barreto Feio, no prologo da edição de Hamburgo, em completa contradicção com a sua hypothese sobre a origem hespanhola dos Autos de Gil Vicente:

«É possivel que Gil Vicente, uma vez empenhado na carreira dramatica, por suas proprias diligencias ou por intervenção da côrte, viesse a deparar com as composições francezas. Com effeito, quem comparar qualquer d'estas peças, particularmente a *Historia de Deos,* com os Mysterios representados em França, poderá achar algum fundamento para esta conjectura. Assim estes titulos e dignidades de que o poeta reveste os differentes Diabos que põe em scena, mais parecem formar uma especie de systema adoptado por todos aquelles que trataram similhante assumpto, do que casual invenção do poeta portuguez. Se nos Mysterios francezes Lucifer é sempre o Principe dos Demonios, em Gil Vicente é o Maioral do Inferno; na peça portugueza Belial é chamado o Meirinho da Côrte infernal, nos *Mysterios* o vemos designado por *Procureur des*

Enfers, e em ambas as partes mostra um caracter igualmente violento, em opposição á astucia de Satanaz, que, assim no Auto portuguez como nos Mysterios francezes é encarregado por Lucifer de tentar tanto os homens como a Christo. É tambem digno de se notar de que na peça de que estamos falando, deixa Gil Vicente a versificação nacional e se aproxima da franceza.» (1) De facto o Auto da *Historia de Deos* é quasi todo escripto em endeixas, ou verso alexandrino. Pela leitura do Auto se deprehende que a scena não podia ter a disposição ordinaria de um tablado unico, mudando-se os logares da acção com a mudança da decoração; á maneira dos Mysterios francezes, em que havia tantos palcos sobrepóstos quantos os incidentes da acção, sendo geralmente dividido em tres andares, o de cima para as scenas do céo, o do meio para a terra, e o debaixo para o inferno, na *Historia de Deos* encontra-se este mesmo arranjo. Um Anjo vem fóra fazer o prologo da peça, pedindo que os ouvintes se não enfadem; naturalmente o Anjo fez a sua allocução no tablado superior; Lucifer, o maioral do inferno, Belial, meirinho da sua côrte, e Satanaz, fidalgo do seu conselho, entram em scena para o tablado inferior; Lucifer senta-se, e queixa-se de Deos ter dado a Adão e Eva as prerogativas que lhe tirara; manda Satanaz ao Paraiso para tentar Eva, por meio de astucia; Belial

(1) Obras de Gil Vicente, edição de Hamburgo de 1834, t. I, p. XXIV.

fica-se queixando por não ter sido enviado, porque os havia de fazer peccar á força. Passado pouco tempo entra Satanaz com a sua obra consummada. Pouco depois entra um Anjo com um Relogio na mão, apoz elle vem o Mundo *vestido como Rei,* e o Tempo adiante, *como seu Veador;* em seguida entram Eva e Adão banidos do Paraiso. A *Morte* tambem apparece em scena e com ella sáem do Auto Adão e Eva; seu filho Abel entra cantando um mimosissimo vilancete, porém o Tempo pouco depois o manda saír da scena, por ter os seus dias acabados: «*Entra Abel na escuridade do limbo e diz:*

> Depois de viver vida trabalhada.
> Depois de passada tão misera morte,
> Este é o abrigo, esta he a pousada.»

Como se vê por esta rubrica, Abel saíu de um tablado, o do mundo, e entrou n'outro escurecido, que representava o limbo. Por seu turno, Adão e Eva, que se tinham *apartado do Auto,* sáem por mandado do Tempo, e «*Entrando na casa de sua prisão, e achando Abel, seu filho, preso naquella infernal estancia, fizeram todos um pranto, cantando a tres vozes,* etc.» Depois que acabaram de cantar e chorar, entra no tablado da terra Job, onde é tentado por Satanaz, que o toca e *fica coberto de lepra.*

Esta rubrica revela algum recurso artificioso, como se usava nos mysterios francezes: por exemplo, no *Mysterio dos Apostolos,* vinha uma serpente enro-

lar-se a um carvalho, e ali se desfazia em sangue. A Morte, chama Job para fóra da scena; nos mysterios os que morriam eram levados para fóra da scena em carroças ou ás cavalleiras; saíndo da terra, torna a apparecer no limbo, que lhe fica inferior. Entram os grandes patriarchas Abrahão, Moyses, David, e prophetisam a vinda do Messias; provavelmente vinham vestidos de dalmaticas, segundo os velhos mysterios. Por seu turno descem para o limbo. Aqui principia a segunda parte do Auto, em que trata da Lei da graça; do sitio em que o Precursor representa, via-se o limbo:

> Leva-me morte ; quero-me ir d'aqui,
> Que já mostrei Christo a todolos vivos;
> Irei dar a nova *áquelles* captivos
> Cujo cativeiro terá cedo fim.

«*Entrando Sam João n'aquella prisão, com admiração de grande alegria cantaram os presos o romance... que o faz o mesmo auctor ao mesmo proposito.*»

Depois de Lucifer estar com receio d'aquelles que tem á sua guarda: «*Entra a figura do nosso Redemptor; e o Mundo, o Tempo e a Morte assentam-se de joelhos, etc.*» Lucifer dá a Satanaz um habito de Monge para ir tentar a Christo; em uma rubrica em que Christo se dirige ao povo, dá Gil Vicente a entender, que o Auto não foi representado só diante da côrte. Christo sáe para ir soffrer os tormentos da paixão. Consummado o sacrificio «*Em este passo vem os cantores, e trazem hua tumba onde vem hua devota imagem de Christo morto;*»

em quanto dura a procissão, os Diabos queixam-se da perda do seu poderio. «*Aqui tocam as trombetas e charamellas, e apparece hua figura de Christo na ressurreição, e entra no Limbo e soltará aquelles presos bem aventurados. E assi acaba o presente Auto.*» Todas estas representações simultaneas não podiam ser feitas em um mesmo tablado. Aqui a figura de Christo na resurreição eleva-se para entrar no Limbo; tambem no velho *Mysterio da Creação,* Lucifer e os seus anjos eram elevados por meio de uma roda impellida debaixo para cima, como indigita a rubrica.

O *Dialogo da Ressurreição,* não indica ter sido representado, nem a época da sua composição; parece uma continuação do *Auto da Historia de Deus,* e como tal seria talvez representado em Almeirim, em 1527.

N'este mesmo anno de 1527 fugiu a côrte para Coimbra com medo da peste; estava a este tempo n'esta cidade Sá de Miranda, já da sua volta de Italia; foi elle que fez o discurso em nome da Cidade a D. João III. Em uma satyra verbera os fidalgos da côrte que suspiravam por Almeirim; para supprir a falta de divertimentos, foi encarregado Gil Vicente de compôr uma comedia; n'este anno ali representou a *Comedia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra:* «*Na qual se trata o que deve significar aquella Princeza, Leão e Serpente e Calix ou fonte, que tem por divisa; e assi este nome de Coimbra donde procede, e assi o nome do rio, e outras antiguidades de que não he sabido verdadeiramente sua origem. Tudo composto em louvor e honra da sobredita ci-*

dade.» O Selvagem Mondrigon vinha *«muito desfigurado cuberto de cabello e com hua braga de ferro»*. Fóra da scena toca-se uma musica em surdina *«hua doce musica de longe»*. *«O selvagem Mondrigon com as suas armas arremette a Celiponcio. Toca Celiponcio pela sua bosina, pela qual a Serpe e o Leão conhecia sua necessidade; os quaes acodem mui apressadamente, e matam o selvage Mondrigon: e logo se vão ao seu castello e tiram a princeza Celimena e suas donzellas e irmãos.»* Sáem todos da scena, e em quanto não voltam, um Peregrino, que fez o argumento da peça, vem explicar os successos, e encaminhar as attenções do auditorio, até que—*«Entra Celimena e suas Damas com seus irmãos, com grande apparato de musica e a Serpe e o Leão acompanhando a dita princeza.»* Nos Mysterios francezes a entrada dos monstros em scena, como Leões ou Tigres, chamava-se *apparições;* esta apparição era vulgar no nosso povo, acostumado a acompanhar na procissão de Corpus a *Serpe* e o *Drago.* No fim do Auto faz Gil Vicente honrosas allusões á nobreza dos arredores de Coimbra, aos Silvas e Silveiras, aos Sousas, aos Pereiras, Mellos, e Menezes.

Em uma terça feira, 15 de Outubro de 1527, deu á luz a rainha Dona Catharina, mulher de Dom João III a infanta Dona Maria; ao feliz successo d'este parto foi chamado Gil Vicente para tomar parte nos festejos da côrte; diante do monarcha representou a tragicomedia pastoril da *Serra da Estrella,* a qual terminou com uma chacota cantada de *canto de orgão,* ao gosto

dos Mysterios francezes. N'este mesmo anno de 1527 voltou a côrte para Lisboa, depois de aplacada a peste; a Tragicomedia *Nau de Amores* foi representada diante de Dom João III, á entrada da rainha Dona Catharina; a peça é bastante espectaculosa: «*Entra a Cidade de Lisboa, vestida de Princeza com grande apparato de musica, falando com suas altezas.*» Em outra rubrica diz Gil Vicente: «*Foi posta no serão onde esta obra se representou hua náu de grandesa de hum batel, aparelhada de todo o necessario para navegar, e os fidalgos do Principe tiraram suas capas e gibões, e ficaram em calções e gibões de brocado, como carafates; os quaes começaram a carafetar a nau com escopares e maçanetas douradas, que para isso levavam ao som d'esta cantiga.*» Na côrte de Dom João II, nas celebradas festas pelo casamento do principe Dom Affonso, vira Gil Vicente entrar nos momos do serão uma nau mui bem equipada; aqui repetiu o mesmo apparelho, talvez bastante apreciado pela côrte portugueza occupada de expedições maritimas. O Auto acaba com uma d'aquellas sentidissimas cantigas dos mareantes portuguezes: «*Começam a cantar a prosa, que commummente cantam nas náos a salve, que diz:*

Bom Jesu Nosso Senhor
tem por bem de nos salvar, etc.

O velho cantava como velho, o negro apoz elle como negro, e respondiam-lhe os passageiros a quatro vo-

zes de canto de orgão; e com isto se vão com a nau, e fenece esta tragicomedia.» Barreto Feio disse, que dos Autos de Gil Vicente pouco se tirava para a historia do theatro portuguez; as rubricas disseminadas por suas obras, encerram factos authenticos por onde ella inteiramente se recompõe.

N'este mesmo anno de 1527, tornou pela sexta vez á scena com um Auto religioso, representado em Lisboa nas matinas do Natal, o heroico poeta Gil Vicente. Não sendo por vezes chamado senão com o intervallo de annos, parece que Dom João III quiz desmentir a sua animosidade contra Gil Vicente, encommendando-lhe em um mesmo anno seis Autos, representados ora em Almeirim, ora em Coimbra e Lisboa. O poeta resente-se d'esta violencia, e a sua musa tornase cada vez mais sarcastica; o *Auto da Feira,* representado nas matinas do Natal de 1527, é inteiramente em portuguez, e de tal fórma independente e repassado de ironias contra o partido clerical, que bem se póde considerar Gil Vicente como um dos propugnares da *Reforma* em Portugal. Mercurio, em vespera do Natal vem abrir uma feira:

E por quanto nunca vi
Na côrte de Portugal
Feira em dia de Natal
Ordeno uma feira aqui
Para todos em geral.

Acabado o prologo *«Entra o Tempo, e arma huma tenda com muitas cousas...»* Como já vimos em outro

logar, os Astros eram sempre caracterisados com roupas pretas semeadas de estrellas; o Tempo como allegorico, trazia os symbolos da ampulheta e da foice, ainda que no prologo já estava prevenido o espectador:

> Faço Mercador mór
> Ao Tempo que aqui vem.

O auto devera chamar-se, segundo a intenção do Autor, a *Feira das graças;* nunca Rabelais assentou golpes mais bem dados e fundos na gente clerical, do que Gil Vicente n'este Auto. O Seraphim que vem mandado por Deos á feira, verbera os pastores altos e os Papas adormidos. Como ninguem faz caso das suas mercadorias «*Entra hum Diabo com huma tendinha diante de si, como bufarinheiro.*» Logo que Roma vem á feira, diz o Diabo:

> Quero-me eu concertar,
> Porque lhe sei a maneira
> Do seu *vender* e comprar.

O poeta refere-se aqui á *venda* das Indulgencias e da independencia da egreja franceza.

É inacreditavel, como na côrte de Dom João III, no reinado da Inquisição, tivesse Gil Vicente tamanha audacia. É sublime a linguagem do senso commum, quando Mercurio diz a Roma:

> Oh Roma, sempre vi lá
> Que matas peccados cá,
> E leixar viver os teus.

Por tudo isto, e talvez por grandes resentimentos da classe sacerdotal, não representou Gil Vicente nos annos 1528 e 1529 Auto algum nos serões do Paço. A influencia da Inquisição espalhara nos animos uma tristeza geral; o desenvolvimento do fanatismo no genio bondoso do povo, o odio contra a raça judaica, tiraram a alegria franca e puramente nacional. Na Tragicomedia *Triumpho do Inverno,* queixa-se Gil Vicente.

No prologo d'esta tragicomedia, em que Gil Vicente fala em seu proprio nome, descreve a alteração profunda que se dera no caracter portuguez desde o reinado de Dom Manoel; esta exprobação geral é como um resultado da sua mudez de dois annos.

Depois do Natal de 1527, só em Fevereiro de 1530 é que tornou a ser convidado para representar na côrte, pela occasião do nascimento da infanta Dona Brites, filha de Dom João III e de sua mulher Dona Catherina. Nasceu a infanta em Lisboa em uma terça feira 15 de Fevereiro, e fôra o seu nascimento como que uma consolação para a rainha para compensal-a da perda da infanta Dona Isabel em 1529; foi por esta rasão que Gil Vicente intitulou esta farça *Triumpho de Inverno*. Falando dos antigos tempos de alegria, talvez os da côrte de Dom João II, diz:

Se neste tempo de gloria
Nascera a Infanta sagrada
Como fora festejada,
Sómente pela vitoria
Da Rainha alumiada.
Já tudo leixam passar,

Tudo leixam por fazer,
Sem pessoa perguntar,
A este mesmo pesar
Que foi d'aquelle prazer.

A sorte do theatro, a que Gil Vicente dera origem, não poderá medrar n'esta esterilidade da côrte. Por este tempo tambem Sá de Miranda perguntava pelos bons tempos dos serões de Portugal, quando figurava Dom João de Menezes com as suas engraçadas coplas. A poesia fôra banida da côrte pela severidade monastica; o Auto de Gil Vicente ao nascimento da infanta, appareceu como para festejo dado pela cidade de Lisboa:

Porem co'a ajuda dos céos
Imaginei uma festa
A *nossa Julia* modesta etc.
. . . .
Quando vi de tal feição
Tão frio o tempo moderno
Fiz um triumpho de Inverno
Depois será o do Verão.

N'este mesmo argumento nos explica o poeta a razão porque tantas vezes fez falar aos seus personagens em lingua hespanhola:

E porque melhor se sinta
O Inverno vem selvagem,
Castellano en su decir;
Porque quem quizer fingir,
Na Castelhana linguagem
Achará quanto pedir.

Já no *Clerigo da Beira,* referindo-se ao Embaixador de Carlos v, Monsieur de Xaus, diz:

> ... tão sabio e humano
> De condição tam graciosa,
> Que não tem em nada grosa
> *Senão em ser Castelhano.*

Como Jorge Ferreira, Gil Vicente não quereria que o ouvido portuguez andasse aforado a trovas castelhanas, mas tendo de representar diante de rainhas e embaixadores de Castella, a força das circumstancias obrigava-o a abandonar a sua lingua. Na tragicomedia *Triumpho do Inverno,* aparece no segundo acto uma tempestade em scena e um navio para naufragar. O Inverno, que faz o argumento, diz:

> Verna un piloto bozal
> Y un marinero aosados
> Buen maestro especial:
> Y tres grumetes bobazos,
> Todos cinco navegando,
> El piloto iñorando,
> El marinero carpazos
> Oireis que le va dando.

Logo que começa a tempestade ouve-se um apito que assobia, para acudirem á manobra. Só transcrevendo esta scena inteira é que se póde fazer uma ideia de grandeza do espectaculo apresentado por Gil Vicente; deram-se fuziladas vermelhas, e trovoada ao longe fingindo uma noite escurissima; ouve-se o mar bater na

costa, com a força de vento vê-se a nau soçobrar; os marinheiros sobem pelos mastros a colher a mezena, a amainar o papa-figo, em quanto outros invocam o céo; rasgam-se as velas, quebra a tranca do garupez. Os Marinheiros fazem promessas á Senhora do Loreto, a Sam Pedro Gonçalves; outros começam a dar á bomba, e alijar o que sáe no convez, e a deitar as arcas ao mar. No meio do temporal estala um mastro, e os marinheiros gritam contra o Piloto que os não sabe dirigir.

É bastante longa esta scena, e devera ser surprehendente! Só na côrte de um rei opulento, como era então o de Portugal, se poderiam fazer representações tão dispendiosas. N'este acto da tempestade de mar, Gil Vicente inspirou-se das medonhas relações do naufragio dos galeões da India, que andavam então em folha volante de mão em mão; aqui faz elle uma satyra e accusação pungente, como indicando ao monarcha portuguez que a grande perda dos galeões da India é devida aos pilotos ignorantes:

Esta é huma errada
Que mil erros traz comsigo,
Officio de tanto p'rigo
Dar-se a quem não sabe nada.

Depois d'esta grande tempestade, apparecem trez Sereias á tona de agua, cantando todas tres um vilancete. Gil Vicente, fazia de Inverno, n'este Auto, e quasi no fim d'elle se dirige a Dom João III, dizendo:

Y por que vá enflaqueciendo
Mi fuerza delante vos,
Para decir lo que entiendo
Señora, diga le Dios,
Que yo ya voy pereciendo.

N'isto manda as tres Sereias cantarem diante de Dom João III um Romance que é como uma recapitulação da historia de Portugal. A segunda parte d'esta tragicomedia trata do *Triumpho de Verão* como o poeta promettera no prologo; a parte principal e verdadeiramente admiravel para o tempo é apresentar em scena um jardim encantado, representando symbolicamente as virtudes do Monarcha.

«*O Verão vae apresentar o Jardim a El-Rei*»; e parece que Dom João III entrou na folia com que remata o Auto, como se vê pela rubrica: «*Os Cintrãos em folia com o Principe se vão cantando*». No argumento do Auto, Gil Vicente diz: «*representada ao excellente Principe El-Rei Dom João III*», o que dá a entender que a rubrica final se referia ao Rei.

Tambem nas festas do casamento do principe Dom Affonso, El-Rei Dom João II tomou parte nos festejos, vestido de *Cavalleiro do Cysne;* por certo Dom João III não era de caracter mais severo e taciturno. No anno de 1531 achava-se Gil Vicente em Santarem, fóra da côrte, como se vê pela Carta que escreveu a Dom João III ácerca do terremoto de 26 de Janeiro d'este anno. Esta Carta mostra a grandeza de coração do poeta, que pela energia do seu caracter, sal-

vou de uma horrivel carnificina os christãos novos de Santarem. Por esta Carta se vê tambem o grau de intimidade que o poeta tinha com o monarcha. Assim como no *Triumpho de Inverno* do anno antecedente, fala agora de estar *muito visinho da morte;* contaria por certo sessenta e um annos, como por deducções se descobriu. Estão acabados os bons serões de Portugal; só o nascimento de algum Infante, prestará extraordinariamente occasião para Gil Vicente compôr algum Auto. Em uma quarta feira, 1 de Novembro de 1531, nasceu o Principe Dom Manoel, em Alvito; em 1532 representou Gil Vicente, para festejar o nascimento, a farça intitulada *Auto da Luzitania:*

> Para que compridamente
> Aito novo inventemos,
> Vejamos um excellente
> Que presenta Gil Vicente
> E por hi nos regeremos.
> Elle o faz em louvor
> Do Princepe nosso senhor,
> Porque não pôde *em Alvito,*
> Logo virá o relator,
> Veremos com que primor
> Argumenta bem seu dito.

Por estes versos se vê onde foi o logar da representação; e principalmente dá a entender que os seus Autos começavam a ser imitados. Referir-se-hia por ventura aos Autos de Affonso Alvares, protegido pelos honrados conegos de Sam Vicente? No argumento, o

Licenciado fala de Gil Vicente, de um modo que se creria serem dados biographicos se não fosse repassado de ironia o que ali se descreve. D'esta vez o relator da peça termina o argumento em prosa.

A 25 de Maio, de 1532, em uma terça feira, foi o nascimento do principe Dom Philippe; para festejar este successo, representou o poeta diante de D. João III a tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados,* em Evora, onde fora o parto da rainha Dona Catherina.

A indole da tragicomedia está caracterisada por Gil Vicente n'estas palavras da rubrica historica: «*Esta tragicomedia seguinte he satyra*». O retrato de Frei Paço, que «*entra com seu habito é capello, e gorra de veludo, e luvas e espada dourada, fazendo meneios de muito doce cortezão*», é completo e inimitavel; em si resume toda essa especie neutra ou hybrida que enchia a côrte de Dom João III. É sublime a coragem com que Gil Vicente escalpeliza a sua hediondez moral; Frei Passo faz o prologo do Auto, e fica sentado em scena para ouvir os aggravos dos que entram. A rainha Dona Catherina tambem assistira á representação, como se vê pelos versos finaes. N'este mesmo anno, estando a côrte ainda em Evora, representou diante de Dom João III a tragicomedia cavalheiresca *Amadis de Gaula.* Depois da morte da rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, Gil Vicente só encontraria protecção contra o partido monachal no Infante Dom Luiz, irmão de Dom João III, apaixonado pela arte drama-

tica, e imitador dos Antos que vira na côrte; não é só por se lhe attribuir a comedia de *Los Turcos*, que leva a esta inducção, mas o julgar-se que é de lavra sua a Tragicomedia de *Dom Duardos*. Na escolha do assumpto, mostra Gil Vicente o querer lisongear o gosto do monarcha, que na sua infancia recolhia das mãos de João de Barros os cadernos do *Clarimundo* para ir seguindo a aventura cavalheiresca; na escolha do *Amadis de Gaula*, segue o gosto do theatro francez, que tambem punha em scena a historia dos *Quatro filhos de Aymon*. Quasi todas as obras mais perfeitas de Gil Vicente foram representadas em Evora, o que dá a entender, que ali a eschola dramatica começada por Affonso Alvares precisava de ser convencida da superiodade do mestre. No *Amadis*, a parte espectaculosa é brilhante, apparece a côrte do Rei Lisuarte com suas damas; Oriana e Mabilia sentam-se na borda de um tanque, e a scena representa um pomar no qual se passam as aventuras do mais leal amor. Pela primeira vez apparece em scena um Anão; ali Amadis veste os habitos de Ermitão para fazer penitencia. Pelos nomes dos personagens se vê que Gil Vicente não conhecia o poema francez de *Amadas y Ydoine*; a versão hespanhola de *Amadis* de Garci Ordonhes de Montalvo fôra feita entre 1492 e 1504; nos versos dos poetas da corte de Dom João II muitas vezes se allude a *Amadis*, e á continuação de Montalvo intitulada *Las Sergas de Splandian*; tendo frequentado essa côrte, é natural que Gil Vicente seguisse para a composição da tragicome-

dia a versão hespanhola, bastante conhecida e vulgarisada em 1519 e em menos de um seculo traduzida em italiano, francez, inglez e allemão. O arruido causado então por essa novella, e o gosto do monarcha, faria por certo com que o poeta a escolhesse, como um assumpto de occasião. A linguagem toda castelhana em que está escripta a tragicomedia, mostra a sua derivação. A versão original portugueza, como manuscripta, não se podia vulgarisar tanto, e talvez que andasse já perdida, por isso que só em 1589 é que o filho de Antonio Ferreira fala da existencia do Manuscripto na casa de Aveiro, já como uma preciosidade unica.

Na tragicomedia de *Amadis de Gaula*, seguiu Gil Vicente pela primeira vez o processo de extrahir as situações dramaticas de uma composição novellesca. Seguia instinctivamente o mesmo progresso que levou os tragicos gregos a tirarem as suas composições da Iliada. Barbosa Machado e Manoel de Faria e Sousa attribuem ao Infante Dom Luiz a tragicomedia intitulada *Dom Duardos;* o auctor da *Vida do Infante* seguiu esta asserção. As obras de Gil Vicente foram por elle classificadas para a impressão, e apezar de se dar a este trabalho já cansado da velhice, não podia incluir como sua uma obra extranha n'essa collecção. *Dom Duardos* foi representado diante de Dom João III, como se vê pela rubrica; porém não se declara aí o logar nem o anno. Depois do apparecimento do *Amadis*, a grande influencia litteraria que produzira deu origem a outras novellas do mesmo genero, e d'ahi data o cyclo dos

Palmeirins. É natural que Gil Vicente representasse o *Dom Duardos* ainda em Evora; n'este mesmo anno de 1533, se imprimiram as aventuras de Primaleão, seguidas das de Platir, neto de Palmeirim. As novellas de cavalleria estavam agora em moda na côrte portugueza, e a este tempo já o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro andava por mãos que o tornaram em parte apocrypho. Representando em uma côrte opulenta, para distracção de monarcha faustoso, Gil Vicente dava a estas composições cavalheirescas um espectaculo esplendido. «*Entra primeiro a côrte de Palmeirim com estas figuras, s. Imperador, Imperatriz, Flerida, Artada, Artrandria, Primalião, Dom Robusto; e depois d'estes assentados entra Dom Duardos a pedir campo ao Imperador com Primalião, seu filho, sobre o aggravo de Gridonia.*» Dá-se o combate em scena; separados os cavalleiros por Flerida, entra Maimonda «*a mais feia creatura que nunca se viu*»; isto nos indica o emprego da caracterisação usada no velho theatro portuguez. Na scena abre-se uma porta que dá para um jardim onde Dom Duardos entra vestido de hortelão; na fonte do jardim enche-se uma cópa encantada para Flerida beber, as damas tocam seus arrabiles e cantam; conhecido o principe Dom Duardos, Flerida segue-o, ao som de um romance que se tornou popular no seculo XVI, chegando a entrar no celebre *Cancionero de Romances* de Anvers. É impossivel fazer sentir as bellezas litterarias d'estas composições em um capitulo destinado a mostrar os recursos materiaes de que dispunha o Theatro portuguez.

Por documentos legaes datados de 1534, se vê que a côrte estava ainda em Evora n'este tempo; ali, ás matinas do Natal representou Gil Vicente o *Auto da Mofina Mendes;* descobre-se alguma cousa ácerca da disposição do scenario, nos versos:

> Mandaram-me aqui *subir*
> Neste sancto *amphitheatro*,
> Para aqui introduzir
> As figuras que hão de vir
> Com todo seu apparato.

N'este prologo, feito por um Frade, a modo de pregação, dá Gil Vicente a este Auto a denominação franceza de *Mysterio.*

Depois de acabado o prologo: «*Em este passo entra nossa Senhora, vestida como rainha, com as ditas donzellas* (Pobreza, Humildade, Fé, e Prudencia) *e diante quatro Anjos com musica: e depois de assentados, começam cada hua a estudar per seu livro.*» Prudencia tem na mão as prophecias da Sybilla Cimeria, a Pobreza lê as prophecias da Sibylla Erithrea, a Humildade lê nos vaticinios de Isaias e o Cantico dos Canticos. «*N'este passo entra o anjo Gabriel;*» vem annunciar á Virgem que n'ella se realisarão as prophecias que acaba de ouvir; feita a saudação, vae-se «*o anjo Gabriel, e os anjos á sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina.*» Esta rubrica nos mostra aqui o meio empregado para dividir as jornadas. A scena abre-se novamente com uma pastoral, em que os zagaes *se juntam para o tempo do nascimento.* Aqui introduziu Gil Vi-

cente a fabula oriental da *bilha de azeite*, tão imitada na poesia da edade media. É natural que Gil Vicente a conhecesse da tradição oral, ou então do *Conde de Lucanor* de Dom João Manoel.

Os pastores deitam-se a dormir, «*e logo se segue a segunda parte, que he hua breve contemplação sobre o Nascimento*». Apparece outra vez a Virgem fazendo sua oração; «*S. José e a Fé vão accender a candeia, e a Virgem com as Virtudes, de joelhos, a versos resam psalmos*». A Fé voltou *com a vela sem lume*, porque nenhum visinho acordou ou a quiz accender; a scena está algum tanto escurecida, e a Virgem está com as dôres do parto. Nos velhos mysterios francezes não se usava *cortina*, a não ser em certas passagens escabrosas, como por exemplo no leito em que Santa Anna dava á luz a Virgem. Gil Vicente não indica o ter-se servido de cortina para resguardar o parto de Nossa Senhora: «*Em este passo chora o Menino, posto em hum berço, as Virtudes cantando o embalam*». O Anjo vae acordar os Pastores, os outros Anjos tocam seus instrumentos, as Virtudes cantam, e os pastores bailam, saindo todos ao mesmo tempo. N'este mesmo anno de 1534 representou Gil Vicente pela primeira vez fóra da côrte; estava em moda pedirem as corporações religiosas algumas composições dramaticas aos poetas do tempo; os Cenegos de Sam Vicente pediram a Affonso Alvares o *Auto do Apostolo Sam Thiago;* tambem a Abbadessa de Odivellas pediu a Gil Vicente que escrevesse um Auto sobre o Evangelho da *Cananea:* «*Este Auto que*

diante se segue fez o Autor por rogo, da muito virtuosa e nobre Senhora Dona Violante, Dona Abbadessa do muito louvado e Santo convento do mosteiro de Odivellas, a qual Senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fizesse hum Auto sobre o Evangelho da Cananea.» Em scena apparece Jesus Christo, e com elle seis Apostolos; nos Autos francezes os Apostolos apparecendo vestidos de dalmaticas, é provavel que Gil Vicente se servisse do mesmo guarda roupa liturgico; o hymno *Clamavat autem*, mostra que o Auto fôra intercalado com as ceremonias do culto.

No anno de 1535 não representou Gil Vicente; uma grande desgraça acontecera na côrte, a morte mysteriosa do Infante Dom Fernando e de sua mulher Dona Guiomar, condessa de Marialva. O lucto da côrte e as differentes versões d'este caso, a interpretação do sonho das tres tumbas, tudo fazia com que as attenções se afastassem de um serão dramatico. Tambem n'este anno partiu o Infante Dom Luiz, poeta e imitador de Gil Vicente, para a conquista da Goleta.

Na rubrica final da comedia *Floresta de Enganos*, representada em Evora a Dom João III, em 1536, se lê, é «*a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.*» Aqui vemos terminada a sua carreira dramatica desde 1502, exercida corajosamente durante trinta quatro annos. D'aqui em diante o theatro deixou de ser animado pela côrte portugueza, e só por tradição se diz que o Auto de Antonio Ribeiro Chiado, da *Natural Invenção*, fôra representado diante de Dom João III.

N'esta comedia *Floresta de Enganos*, vem os versos que diz Justiça Mayor:

> Ya hice *sesenta y seis*,
> Ya mi tiempo és passado, etc.

d'onde inferiu Barreto Feio, que a referir-se esta passagem ao poeta, nascera elle em 1470; o que é plausivel, porque frequentando a côrte de Dom João II em 1493 e tomando parte nos galanteios poeticos dos serões do paço, tinha então vinte trez annos. Eis ahi estão indicados os primeiros annos e os mais brilhantes da vida dramatica do theatro portuguez, verdadeiramente popular nos assumptos, e aristocratico na intenção. Um terrivel inimigo se levanta contra elle, o *Theatro classico;* fundado na imitação de Plauto e Terencio, por influencia da Italia, são fracas as condições de vitalidade que apresenta. Adiante faremos a historia da tradição dramatica ou eschola de Gil Vicente.

QUADRO SYNOPTICO da representação dos Autos de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a recomposição da sua vida.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1502	*A Visitação* ou *Monologo do Vaqueiro.*	Nos Paços do Castello, na camara da rainha Dona Maria.	D. Manoel, D. Maria, sua mulher, D. Leonor, viuva de D. João II, e de D. Beatriz, Duqueza de Bragança, mãe de D. Manoel e D. Leonor.	Pelo nascimento d'el-rei D. João III; dois dias depois do parto da rainha, isto é, em a noite de 4.ª feira, 8 de Junho. (Começa a peste.)
1502	*Auto Pastoril Castelhano.*	Talvez no Mosteiro de Enxobregas. (Vid. 1503.)	Diante da rainha D. Leonor, viuva de D. Joao II.	Na vespera do Natal, a 24 de Dezembro
1503	*Auto dos Reis Magos.*	Nada declara a rubrica, o que faz suppôr o mesmo sitio.	»	A 7 de Janeiro, na Festa dos Reis. (Peste.)
1503	*Auto da Sybilla Cassandra.*	Representado em Enxobregas.	»	A 24 de Dezembro.
1504	*Auto da Fé.*	Em Almeirim.	A el-rei D. Manoel.	Nas matinas do Natal, a 24 de de Dezembro. (Estas duas épocas similhantes dão como certo o anno de 1504 não declarado na rubrica.)

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1504	*Auto de S. Martinho.*	Nas Caldas.	Diante da rainha D. Leonor.	Na Procissão de Corpus-Christi, a 11 de Junho.
1505	*Farça de Quem tem farellos?*	Nos Paços da Ribeira.	A D. Manoel.	(Não declara o motivo; talvez em algum serão.)
1505	*Auto dos Quatro tempos.*	Em Lisboa nos Paços de Alcaceva.	A Dom Manoel por pedido de D. Leonor.	No Natal, a 24 de Dezembro.
1506	*Sermão em verso.*	Em Abrantes para onde a côrte fugira por causa da peste.	A D. Manoel.	Pelo nascimento do infante D. Luiz. (N'este anno dá-se a grande mortandade dos judeus pelo fanatismo de dois dominicanos.
1508	*Auto da Alma.*	Nos Paços da Ribeira.	Á rainha D. Leonor, por mandado de D. Manoel.	Nas Endoenças.
1510	*Auto da Fama.*	Em Santos o Velho por duas vezes.	Á rainha D. Leonor e D. Manoel.	Talvez por motivo dos successos do reinado de D. Manoel.
1512	*O velho da Horta.*	Em Lisboa?	A D. Manoel.	Talvez pelo nascimento do infante D. Henrique que depois foi cardeal.
1513	*Exortação de Guerra.*	Em Lisboa.	A D. Manoel, a 15 de Agosto.	Na partida de D. Jayme, para Azamor, com uma frota de 16:000 infantes e 2:000 cavallos, etc.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1514	*Comedia do Viuvo.*	Não traz logar; talvez em publico.	Não traz diante de quem.	Não apresenta na rubrica o motivo.
1516	*Auto das Fadas.*			
1517	*Auto da Barca do Inferno.*	Em Lisboa.	Diante da rainha D. Maria.	Por causa da doença da rainha, da qual morreu a 7 de Março, com 35 annos de edade.
1518	*Auto da Barca do Purgatorio.*	Na capella do Hospital de Todos os Santos.	Á rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manoel.	Nas Matinas do Natal; é continuação da antecedente.
1519	*Farça dos Physicos.*			
1519	*Auto da India.*	Almada.	A' rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manoel.	
1519	*Auto da Barca da Gloria.*	Em Almeirim.	A Dom Manoel.	
1521	*Farça dos Ciganos*	Em Evora.	A D. João III.	Na entrada em Evora.
1521	*Cortes de Jupiter.*	Paços da Ribeira.	Ao Casamento e partida da infanta D. Beatriz para Saboya.	Partiu a 9 de Agosto, e chegou a Niça a 9 de Setembro de 1521.
1521	*Comedia de Rubena.*	Talvez em Evora?	A D. João III, sendo principe.	E' em trez actos.
1523	*Auto Pastoril* etc.	Em Evora.	A D. João III.	No Natal.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1523	*Inez Pereira.*	Convento de Thomar.	A D. João III.	Contra os que negavam a originalidade do auctor.
1525	*Juiz da Beira.*	Em Almeirim.	»	Continuação da antecedente.
1525	*Fragoa de Amor.*	Em Evora.	A D. João III, em sua ausencia.	No seu casamento por procuração com D. Catherina
1526	*Templo de Apollo.*	Em Lisboa?	A D. João III.	Na partida da infanta Dona Isabel, irmã de el-rei Dom João III. (10 de Março.)
1526	*Farça dos Almocr.*	Em Coimbra.	»	Por causa do terremoto.
1526	*O Clerigo da Beira*	Em Almeirim.	»	A' vinda de um Legado do Papa.
1527	*Historia de Déos.*	Em Almeirim.	»	Pelas Endoenças?
1527	*Dialogo sobre a Ressurreição.*	(Talvez não fosse representado.)		Talvez continuação do antecedente.
1527	*Comed. sobre a divisa de Coimbra.*	Em Coimbra.	»	No tempo da peste.
1527	*Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella.*	Em Coimbra.	A D. João III e Rainha D. Catherina.	Pelo nascimento da Infanta D. Catherina. (3.ª feira 15 de Outubro.)
1527	*Nau de Amores.*	Em Lisboa.	»	No regresso de Coimbra.
1527	*Auto da Feira.*	Em Lisboa.	A D. João III.	Pelo Natal.
1530	*Triumpho de Inverno.*	Em Lisboa.	A D. Catherina.	Pelo nascimento da Infanta D. Brites.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1532	*Auto da Luzitania.*	Em Alvito.	A D. João III.	Pelo nascimento do Principe D. Manoel. (4.ª feira, 1 de Novembro de 1531.) O auto foi no principio do anno novo.
1533	*Romagem de Aggravados.*	Em Evora.	Ao parto da Rainha D. Catherina.	Nascimento de Dom Philippe. (3.ª feira, 25 de Maio.)
15?	*Dom Duardos.*	Não declara.	A D. João III.	Attribue-se ao Infante D. Luiz.
1533	*Amadis de Gaula.*	Em Evora.	»	
1534	*Auto da Mofina Mendes.*	Em Evora.	»	Nas matinas do Natal.
1534	*Auto da Cananêa.*	Em Odivellas.	Á Abbadessa D. Violante.	
1536	*Floresta de Enganos.*	Em Evora.	A Dom João III.	Na rubrica diz: «*A derradeira que fez Gil Vicente.*» Circumstancia notavel! N'este anno da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inquisição, em Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, confessor de D. João III, e Bispo de Ceuta.

CAPITULO IV

Typos e costumes portuguezes dos Autos de Gil Vicente

A verdade nas creações dramaticas. — O genio comico e o sentimento da justiça. — Os escravos das conquistas de Africa, no seculo XVI, citados nos romances populares. — A Carta de Nicolau Clenardo, confirma os retratos de Gil Vicente. — O typo do Fidalgo pobre, na farça dos *Almocreves* e na de *Quem tem farellos*. — Os amôres das escravas. — Miseria dos Judeus. — A farça dos *Physicos* lembra o *Malade imaginaire*, de Molière. — Gil Vicente conheceu a *Celestina*, nos typos de Leonor Vaz e Branca Gil. — O Frade palaciano. — Gil Vicente propaga as ideias da Reforma.

A intuição metaphysica da Shakespeare fizera-lhe comprehender as creações dramaticas como o espelho da natureza, *the mirror up to nature*, tão bem definidas na scena II do acto terceiro de *Hamlet*. Gil Vicente não teve tradições no theatro portuguez, como teve Shakespeare, por isso não pôde attingir a perfeição na architectura dos seus Autos; mas a parte philosophica, a linguagem da natureza e da verdade foi-lhes commum pela ubiquidade do genio. Shakespeare depois da leitura dos *Ensaios* de Montaigne, é que se immergiu na profundidade das situações dramaticas; Gil Vicente pertencia á mesma familia de pensadores, dos que arvoram o senso commum e a naturalidade em criterio supremo. A influencia exterior a que obedeceu Shakespeare, em Gil Vicente foi ingénita, e a elle poderiamos com rasão chamar o nosso Montaigne.

Assim como, durante as luctas da edade media, o povo se defendeu sempre contra todos os abusos da auctoridade com o espirito da parodia e do grotesco, a mesma corrente se repete no seculo XVI, na véspera da Reforma, não parcialmente, mas em individualidades distinctas. A Rabelais em França, a Skelton na Inglaterra, ao Cavalheiro de Hutten na Allemanha, aos Varões Obscuros da Italia, corresponde em Portugal Gil Vicente. Elle entra n'este côro da grande gargalhada homerica, pela força das circumstancias; como *mosarabe* é sentimental e apaixonado, lyrico e sonhador; ama os symbolos religiosos, repete todas as lendas, e é a elle que lhe cabe o inaugurar a edade da prosa, o falar a linguagem da burguezia e do senso commum.

Era preciso que se désse em Portugal uma grande preversão do senso moral, um grande desenfreamento na hypocrisia monastica, uma degeneração no sangue e caracter nacional, para que elle rompesse com furia, como Juvenal: *nunquamne reponam, vexatus toties?*

Foi este o sentimento que levou Gil Vicente a saír da apathia da nobreza, a que pertencia, para retemperar a alma portugueza secularisando-a; os seus Autos são o espelho da sociedade do seculo XVI, n'elles se vê o estado dos espiritos, dos costumes, da lingua, da litteratura. e da historia politica. Alguns factos nos bastam para pôr isto em evidencia.

Escolheremos de preferencia aquelles de tal fórma caracteristicos, que foram notados pelos estrangeiros que vieram a Portugal. Admira como, tendo vi-

vido sempre em contacto com os habitos e tendencias nacionaes, teve este senso critico para apodar o lado mau das cousas e impressionar-se dos seus ridiculos, que só a um extranho se tornam mais reparaveis. Em 1534 veiu a Portugal um estrangeiro notavel, representante da erudição dos Paizes Baixos; era o celebre Nicolau Clenardo. Em uma Carta ao seu amigo Latomus, descreve os costumes portuguezes; mas tudo quanto encontra de insólito que o impressiona, vem notado já nos Autos de Gil Vicente. N'essa Carta escripta de Evora, a 26 de Março de 1535, fala da grande quantidade de escravos, que havia em Evora e Lisboa: «Os escravos pullulám por todas os lados. Todo o serviço é feito por negros, e mouros captivos. Ha em Lisboa uma tal quantidade d'essa fazenda, que se acreditaria que excede em numero os portuguezes livres. Encontrareis difficilmente uma casa onde não haja ao menos uma criada d'esta especie. É ella que vae comprar as cousas necessarias, que lava a roupa, limpa as casas, *acarreta a agua* (1) e despeja a certas

(1) Nos romances populares da Beira Baixa, ainda se allude a estes costumes:

> Deu sete voltas á cêrca
> Sem n'ella poder entrar;
> Viu lá entrar *uma preta*
> Que se estava a pentear.
>
> *Rom. geral*, n.º 17, p. 43.

horas as immundicies de todo o genero; em uma palavra, é escrava, e só se distingue pelo vulto, de uma besta de carga. Os mais ricos tem escravos de dois sexos. Ha individuos que não tiram pequeno lucro da venda de jovens escravos, que criam como pombos para levar ao mercado. Longe de se escandalisarem com as travessuras dos seus escravos, vel-os-hiam com alegria tornarem-se animaes de lançamento, porque o fructo segue o ventre, etc.» Mais adiante fala Clenardo da cidade de Evora, que Gil Vicente visitava com frequencia acompanhando a côrte: «mas apenas puz pé em Evora, julguei-me transportado a uma cidade do inferno: por toda a parte via negros, raça que me inspira uma tal aversão, que isso bastaria para me fazer abalar.» Na farça do *Clerigo da Beira,* introduz Gil Vicente um preto, grande ladrão; é de notar, que nos romances populares da Beira, ainda se allude ao costume de ter criados pretos. Havia a mania de forçar essa raça escrava e estupida a professar a religião catholica, cheia de abstracções e sophismas; Gil Vicente conhecia o contrasenso, e mette na bocca do preto um *padre nosso* e uma *salve-rainha,* estropiados em uma

Quem me dera aqui *meus pretos,*
Ou meus velozes cavallos, etc.

Ibid. n.º 25, p. 62.

A um *pretinho* que tinha
Uma lança lhe ha dado.

Ib. p. 63.

giria de quem nada percebe: «*Pato nosso santo Pacêto,* etc.» E: «*Sabe a regina Matho misecoroda nutra d'hum cego savel até que vamos,* etc.»

Esta immensa quantidade de escravos, espalhada pelo reino, veiu a produzir nos costumes uma grande inèrcia, e como consequencia, uma certa indigencia acobertada com pompas exteriores. Gil Vicente foi o primeiro que notou o typo do Fidalgo pobre na sua Farça dos *Almocreves;* mas para comprehender melhor a grande verdade do typo, vejamos o retrato feito pelo celebre Nicolau Clenardo: «Se quizesse condescender com os costumes do paiz, começaria por sustentar uma mula e quatro lacaios. Mas como seria? jejuando em casa, em quanto brilhava fóra, e teria o pesar de dever mais do que aquillo que poderia pagar. Isto faz-me lembrar um individuo pelo qual julgarei os outros. Aquelle de quem quero esboçar o retrato, andava de rixa com um estrangeiro, creio que francez, que viera para Portugal no tempo de el-rei Dom Manoel, fazendo parte da côrte da rainha Leonor. O portuguez levava-lhe a palma pelo fausto exterior, o francez tinha melhor meza. Conhecendo os habitos locaes, e impellido pela curiosidade, procurou déstramente obter o livro onde o seu antagonista registava as suas despezas diarias. Deu com os olhos em cousas bastantes comicas, e totalmente portuguezas. Encontrara para cada dia:

«Quatro ceitis para agua,

«Dois reaes para pão,

«Um real e meio de rabanetes.

« E como durante toda a semana continuavam estas sumptuosidades, imaginou que o domingo seria destinado a algum banquete menos sóbrio; mas n'esse dia o que viu elle? *Hoje nada, por não haver rabanetes na praça.* Chovem aqui, meu caro Latomus, esses *raphanophagos*, e todavia a maior parte conduz pela rua, apoz si, maior numero de escravos do que gastam em casas reaes. Ha muitos que não são mais ricos do que eu, e que andam acompanhados de outo creados que sustentam, não direi á custa de um abundante alimento, mas pela fome e outros meios, que sou demasiadamente estupido para aprender nunca em dias de minha vida. Afinal, não é custoso recrutar uma turba inutil de servidores, porque esta gente tudo prefere á fadiga de tomar qualquer profissão. Mas para que serve um tal respeito? Vou-me explicar: se os tratantes são de uma formal priguiça, qualquer d'elles emprega-se em alguma cousa: dois caminham adiante, o terceiro traz o chapeo, o quarto o capote, se por acaso chove, o quinto pega na rédea da vossa cavalgadura, o sexto apodera-se dos vossos sapatos de seda, o septimo de uma escova, o oitavo mune-se de um panno de linho para limpar o suor do cavallo, emquanto o seu amo ouve missa, ou conversa com um amigo. O nono offerecer-vos-ha um pente para alisar os cabellos, se tendes de cumprimentar alguem de importancia. Nada digo que não tenha visto por meus proprios olhos. Com similhantes costumes pensaes acaso, que alguem, gerado de paes livres, se decida a dedicar-se a qualquer genero de trabalho? »

No argumento da Farça dos *Almocreves*, diz Gil Vicente: «*O fundamento d'esta farça he, que hum Fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu, e ourives seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagava*, etc.» Esta farça é de 1526, e a Carta de Clenardo de 1535. Primeiramente vem o Capellão pedir os seus ordenados ao Fidalgo, que o embala com boas promessas de o arranjar para Capellão do rei ou da rainha. Já desilludido, o faminto Capellão diz-lhe:

E vos fazeis foliadas
E não pagaes ó gaitero?
Isso são balcarriadas,
Se vossas mercês não hão
Cordel para tantos nós,
Vivei vós áquem de vós,
E não compreis gavião
Pois que não tendes piós.
Trazeis seis moças de pé
E accrecentai'l-os a capa,
Com'o rei, e por mercê
Não tendo as terras do Papa,
Nem os tratos de Guiné,
Antes vossa renda encurta
Como os pannos de Alcobaça.

Responde o Fidalgo:

Todo o fidalgo de raça
Em que a renda seja curta
He por força que isso faça.

Apoz o Capellão vem o Ourives pedir o pagamento de um saleiro que fez; chega tambem um Almocreve, um Pagem, e todos vão pagos com vento. A farça dos

Almocreves foi representada em Coimbra, em 1526. Esta critica aos fidalgos pobres, que apresentavam um grande estado, não escapou ao douto Sá de Miranda na sua Epistola a Pero Carvalho, escripta por este tempo tambem em Coimbra. (1) No *Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manoel de Mello, Gil Cogominho é ainda o mesmo typo do *raphanophago* portuguez, como vimos descripto na Carta de Clenardo. O fidalgo pobre, de Gil Vicente, é aquelle que Sá de Miranda na citada Epistola descreve vivendo á custa dos habitantes de Coimbra, mas dizendo mal da terra e suspirando sempre pela côrte de Almeirim; este mesmo typo, no reinado de Dom João IV, quer comprazer com os usos italianos e francezes da côrte, e sobre a sua grande indigencia enfatuada dá-se ao ridiculo de querer aprender a dançar a *pavana* e a *galharda*, que andavam na moda. Em um seculo os costumes portuguezes não variaram; é por isso que o theatro tambem apresenta certa pobreza de typos. E que ficámos nós sendo até hoje, no meio das transformações sociaes da Europa, sem industria e sem aspirações, senão o mesmo Fidalgo pobre?

Apezar da rigidez do seu catholicismo, a mocidade portugueza, no seculo XVI, levava uma vida dissipada. Na sua Carta, escripta em 1535, dizia Clenardo: «Venus, em toda a Hespanha, parece-me merecer o nome de Publica, exactamente como outr'ora em Thebas; e

(1) Desenvolvido na *Vida de Sá de Miranda*, cap. II.

isto é mórmente em Portugal, onde é uma raridade vêr um mancebo contrahir uma ligação legitima. Em vista d'esta revelação do observador estrangeiro, comprehende-se o typo do Escudeiro da farça de *Quem tem farellos?* que anda sempre namorando por becos e esquinas, especie de Dom João esfaimado. O escudeiro apaixonado e cantador de trovas do cancioneiro, é uma segunda feição do typo do Fidalgo pobre. Abre a scena, com o dialogo de dois moços de esporas, que andam a comprar farellos:

ORDONHO: Como te vás, companero?
APARIÇO: S'eu moro c'hum Escudeiro,
Como me pode a mi ir bem?
ORD.: Quien es tu amo? di, hermano!
AP.: E' o demo que me tome:
Morremos ambos de fome
E de lazeira todo o anno.
ORD.: Con quien vive?
AP.: Que sei eu?
Vive assi per hi pellado,
Como podengo escaldado.
ORD.: De que sirve?
AP.: De sandeu.
Pentear e jejuar,
Todo o dia sem comer,
Cantar e sempre tanger,
Suspirar e bocejar.
Sempre anda falando só,
Faz umas trovas tão frias.
. . . .
Tres annos ha que sou seu
E nunca lhe vi cruzado;
Mas segundo nós gastamos
Um tostão nos dura um mez.

Bastantes vezes se aproveita Gil Vicente das su-

perstições populares, ora recitando em scena os ensalmos, ora pedindo benevolencia para as feiticeiras, que então eram queimadas em Hespanha, ora retratando o typo da alcoviteira, como na *Comedia do Viuvo;* esta ordem de observações foi aprendida por Gil Vicente da celebre comedia da *Celestina*, bantante conhecida em Portugal, citada por João de Barros, por Jorge Ferreira de Vasconcellos e por Camões. Gil Vicente embora não a cite, conheceria a *Celestina* por qualquer das edições de Salamanca, de 1500, ou de Sevilha, de 1501. Durante a vida de Gil Vicente, fizeram-se nove edições d'esta protentosa comedia, fonte d'onde se derivou todo o theatro nacional da Peninsula.

A Farça chamada *Auto da India*, mostra as peripécias que se davam na classe baixa; que recursos comicos não tira da partida dos galeões para o Oriente! N'esta farça resume elle o argumento: « Foi fundada sobre que uma mulher, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desaviado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando. » Que malicia no dialogo da ama com a moça:

AMA : Quem se vê moça e formosa
Esperar pola ira má.
Hi se vai elle a pescar
Meia legoa pelo mar,
Isto bem o sabes tu ;
Quanté mais a Calecut!
Quem ha tanto d'esperar ?
. . . .
Partem em Maio d'aqui,
Quando o sangue novo atiça...

No emtanto está a Ama com um rascão, chamado Lemos, e manda a moça fóra comprar de comer. De repente acode a moça esbaforida, contando que vira o marido da Ama, que era chegado da India; esta fica enfurecida e tem logo uma ideia luminosa:

Quebra-me aquellas tigellas
E trez ou quatro panellas,
Que não ache que comer.
Que chegada, e qué prazer!
Fecha-me aquellas janellas.
Deita essa carne a esses gatos,
Desfaze toda essa cama.

Entra pouco depois o marido, e ella diz:

E eu oh quanto chorei,
Quando a armada foi de cá!
E quando vi desferir,
Que começaste de partir,
Jesu! eu fiquei finada;
Tres dias não comi nada,
A alma se me queria sair.

N'esta farça, Gil Vicente não incita a jocosidade com palavras desenvoltas; é um perfeito Molière, comprehende profundamente o coração humano, e segue as mais desencontradas paixões com uma logica fatal. Tambem na farça de *Inez Pereira*, um marido ruim morre a sete leguas de Arzilla, e a mulher, que receiava tornar-lhe a caír nas mãos, casa com um lôrpa, sobre quem se vinga da vida passada.

A grande quantidade de pretas escravas que faziam de criadas em todas as casas do reino, além da

desenvoltura notada por Clenardo, tambem dava causa a uma grande perversão nos costumes e decadencia da raça. Antes de Camões celebrar uns amores com a *Barbora escrava*, já conta Gil Vicente na farça de *Juiz da Beira* estes amores de um escudeiro:

> Eu andava namorado
> De uma moça *pretesinha*,
> Muito galante Mourinha,
> Um ferretinho delgado,
> Oh quanta graça que tinha!
> Então amores de Moura,
> Já sabeis o fogo vivo,
> Ella captiva, eu captivo:
> Ora que má morte moura,
> Se ha hi mal tão esquivo.

No prologo do *Auto da Luzitania*, representado em 1532, descreve Gil Vicente a vida intima dos Judeus em Portugal; é um quadro de interior, mas defumado e triste, com um certo vasio de morte. N'esse prologo refere-se ao costume das danças judengas, exigidas dos Judeus como servico feudal. É por occasião do nascimento do principe Dom Manoel; os judeus ajuntam-se para convencionarem os festejos que hãode fazer:

> Fallemos tu e eu sós.
> Que invenção faremos nós,
> N'um Aito bem acordado,
> Que tenha ave e piós?
> Que *folias*, já são frias,
> E as *pellas*, as mais d'ellas,
> E os *touros*
> Matarão um mata-moiros,

*

E a *ussa* já não se usa,
E a festa não se escusa,
Pois andamos nos peloiros.

Tambem na farça de *Inez Pereira*, a rica e commerciante classe dos judeus, está reduzida a um estado miseravel; aí apparecem dois judeus, Latão e Vidal, que vivem do officio de casamenteiros. No entanto a Hollanda ia prosperando com as consequencias da estupidez de Dom Manoel.

De proposito, Gil Vicente, quando mette em scena os Judeus, é sempre sem importancia, para não exaltar mais odios contra a sua crença e invejas contra os seus capitaes. Pelo contrario, João de Barros, na *Ropica pneuma,* descreve o Judeu como um explorador ávido de todos os imperios, como planta parasita que deve de ser queimada: «Depois que Tito e Vespasiano totalmente destruiram sua cidade, aconteceu-lhes como aos Troianos, que a causa da sua destruição foy pera maior sua gloria e imperio, porque estando em Troya eram senhores do seu, e depois foram senhores do mundo: assy estes derramados per elle, nam como povo desprezado, mas como planta digna de ser plantada em toda a terra, foram recolhidos em populosas cidades e os principes d'ellas os plantaram na parte mais segura de perigos, por serem arvores que dam saborosos fructos de rendimentos. D'onde vem serem mui guardados e favorecidos de leis e armas, porque os povos travessos não lhe comam algum pômo de bom sabor. E posto que de todos sejam zombados, possuem

a grossura da terra, onde vivem, mais folgadamente que os naturaes; porque nam lavram, nem plantam, nem edificam, nem pelejam, nem aceptam officio sem engano. E com esta ociosidade corporal n'elles se acha mando, honra, favor e dinheiro: sem perigo das vidas, sem quebra de suas honras, sem trabalho de membros, sómente com um andar meudo e apressado, que ganha os fructos de todolos trabalhos alheos. » (1) Qual veria o Judeu com mais philosophia, o historiador ou o poeta? *Zombado de todos,* como diz João de Barros, só Gil Vicente, que zombou de tudo, não tem alma para ferir o inerme e perseguido Judeu.

A representação da tragicomedia das *Côrtes de Jupiter,* na partida da infanta Dona Beatriz para Saboya, deu á festa do paço um colorido de saudade, augmentado pelas doces lendas do amor de Bernardim Ribeiro. Conhecemos a infanta por estas tradições poeticas; os historiadores estrangeiros fazem d'ella um retrato muito differente, de uma hombridade taciturna que só as pessoas estupidas sustentam. Transcrevemos esse retrato, para que se veja em que meio e para quem, Gil Vicente despendeu as mais bellas flôres da sua alma. Spon, na *Historia de Genova,* descreve-nos assim a recepção da Duqueza de Saboya, a infanta Dona Beatriz: « A mocidade da cidade estava lepidamente vestida de damasco e de tela de prata, armados cada um de uma lança na mão. O que se achou

(1) *Ropica,* ediç. de 1869, p. 181.

de mais galante foi uma companhia de amazonas, que eram mulheres soberbamente vestidas, arregaçadas até ao joelho, tendo na direita um dardo, e na esquerda um pequeno escudo prateado. A que as commandava era uma hespanhola, mulher de Francisco de S. Miguel, senhor de Avoully, a qual devia fazer o cumprimento, em sua lingua, á duqueza. A porta-bandeira era uma grande e bella mulher, filha de um boticario chamado o Gram Jacques, a qual floreava a bandeira tão galhardamente como um alferes.

«A entrada foi da seguinte maneira: A Duqueza passou áquem da ponte d'Arve sobre um carro de triumpho, puchado a quatro cavallos cobertos de ouro e de pedrarias que deslumbravam os olhos. O Duque, seu marido, seguia, montado em uma mula, com o Abbade de Boumonte e um de seus escudeiros, todos trez egualmente vestidos, com mantos cinzentos e capuzes. A duqueza tendo passado a ponte, encontrou primeiramente as amazonas, cuja capitanea lhe apresentou um soneto em hespanhol com elogios, titulos soberbos e offertas por parte da cidade; a Duqueza não agradeceu, e nem se dignou mesmo olhar para as amazonas. Os homens vieram depois recebel-a, e tambem não lhes fez melhor acolhimento, com que os burguezes ficaram muito indignados, dizendo que não faziam estas honras por dever, como subditos, mas por affeição, como amigos. Pelo contrario, *a Duqueza que era Portugueza, mostrava que os não tinha a elles só por subditos, mas por escravos, á maneira dos portu-*

guezes. Houve alguns que aconselharam de ir escangalhar os theatros e palanques que se lhe tinha preparados, como se ella não gostasse d'elles. Fazia-se melhor, diziam outros, empregar o dinheiro que se despende em honrar o Duque e a sua nova esposa em fortificar a cidade e a fazel-os ficar da parte de fóra, e não attrahil-os alí, para serem feridos com as suas proprias armas.

«Apesar de tudo a festa proseguiu, acompanharam-os nas ruas cheias de gente, com concertos e outros signaes de alegria. Desculpavam a soberba da Duqueza dizendo: *Que eram os costumes de Portugal.* Ella deu um apparatoso festim ás damas, seguido de bailes, de mascaradas e de comedias; de sorte que desde o tempo do duque Philibert, não se tinham divertido tanto. Fizeram torneios e os mancebos da cidade mostraram-se tão apôstos como os palacianos. Emfim, durante este anno não se tratou mais do que divertir o duque e a duqueza, ministrando-lhes a elles e ao seu séquito viveres e moveis para o necessario e para o recreio. Póde-se mesmo dizer, que eram mais obedecidos em Genova por cortezia, de que em Chambery por obrigação.» (1) Foi a esta duqueza, e em uma côrte aonde prevaleciam os costumes que a tornavam odiosa no estrangeiro, que Gil Vicente escreveu, e deu vida ao theatro portuguez.

Para se vêr os typos que Gil Vicente retratou na

(1) Spon, *Hist. de Genève*, t. I, p. 352.

sua farça dos *Physicos,* basta notar que a Medicina portugueza do seculo XVI, ainda influenciada pela eschola arabe que já estava banida da Europa, prevalecia em Portugal, não limitada já ao empirismo, mas ás praticas supersticiosas da astrologia judiciaria. Na farça dos *Physicos,* Gil Vicente antecede Molière; a verdade dos seus retratos comprova-se com esta descripção do seu contemporaneo João de Barros, na *Ropica pneuma:* « Sómente por causa da Medicina ouvi alguns livros de Aristoteles com a primeira e segunda parte do Avicena: e logo me dei áa pratica, tomando primeiro esta. Se me achava antre medicos de linguagem falava latim, e outre latinos em grego huns versos de Homero, que trazia decorados: com que nam ousavam de me responder; cuidando serem autoridades originaes de Galeno ou Diescorides. E com esta sagacidade, quando nos ajuntavamos vinte e trinta em conselho de huma effimera d'algum principe, todos á huma voz se hiam com a minha: porque tanbem andava eu para isso autorisado com a minha beca de veludo, e par de aneis com suas torquezas ás quedas da mula: e a qualquer proposito alegava com os *aphorismos* de Ipocras e *Trezentas* de João de Mena. Isto sómente bastava para ser medico de um rei, quanto mais de huma cidade populosa, onde se acham muitas vidas pera fazer experiencias e ser bom pratico.» (1) João de Barros traçára este retrato dos medicos do

(1) Op. cit., p. 87, ediç. de 1869.

seculo XVI no tempo da peste em 1531. Gil Vicente, que divertia a côrte quando as grandes pestes da Europa invadiam Portugal, teve bastante rasão para cobrir de ridiculo este typo do *Physico,* na sua inimitavel farça; elle não inventava, copiava o natural. Com que empáfia o Physico Torres diz á cabeceira do Clerigo doente de amores:

> Mas hade saber quem curar
> Os passos que dá uma estrella,
> E hade sangrar por ella
> E hade saber julgar
> As aguas n'uma panella.
> E hade saber proporções
> No pulso se é ternario,
> Se altera, se he binario,
> E saber quantas lições
> Deu Plotomeu a el-rei Dário.
> E quem isto não souber
> Va-se beber d'isso mesmo:
> E mestre Nicolau quer,
> E outros curar a esmo!

Outro Physico, Mestre Fernando, fala assim ao doente:

> Dizem os nosses doutores
> Ouvil-o? ouvis que vos digo?
> *Non est bona purgatio*, amigo,
> *Illa qui incipit cum dolores*,
> Porque traz flema comsigo.
> E *illa qui incipit cum tarantran*,
> *Quia tranlarum est.*
> Ouvil-o? De physico sou eu mestre,
> Mais que de sulurgião, etc.

De todas as fórmas da arte da litteratura portu-

gueza, é o theatro a unica que se inspira do grande movimento intellectual e moral do seculo XVI. Homem de genio, Gil Vicente não escrevia sómente para divertir reis fanaticos, quando proclamava em scena as fecundas ideias da Reforma. Assistindo á renovação da sua época, vendo a imprensa, a navegação, a industria e a burguezia tomarem de dia para dia um desenvolvimento que ia transformando a organisação social da Europa, elle sente que em Portugal é necessario implantar esse espirito da secularisação e do individualismo, para que se não extinga de todo a raça dos Mosarabes. A primeira vez que elle proclamou o verbo da Reforma foi em 1506, onze annos antes do primeiro grito de Luthero. Em 1506 recitou Gil Vicente o celebre Sermão em verso, pelo nascimento do Infante D. Luiz em Abrantes. Aí diz:

> No quiero deciros las opiniones
> . . . .
> Ni alegar texto antigo ó moderno
> Si el Papa si puede dar tantos perdones?
> Ni el precito que está condemnado
> Nel saber divino si tiene alvedrio,
> . . . .
> Ni disputar se el Romano Papado
> Tiene poderio en el Purgatorio.

Gil Vicente deve ser considerado como um precursor da Reforma; em 1506, entrava Luthero no mais alto grau do seu fervor religioso, ainda não tinha ido a Roma vêr como Leão X se gabava de explorar a fabula de Christo. Portanto estas ideias são um ecco das

doutrinas de João Hus, e foi Gil Vicente uma das primeiras aguias que renasceu das suas cinzas. João Hus adherira ás quarenta e cinco proposições de Wiclef, e entre ellas ha uma sustentada por Gil Vicente, na tragicomedia *Exortação de guerra,* representada em 1513, quatro annos antes de começar a Reforma: «Sustenta que é contra a Escriptura que os ecclesiasticos possuam bens como proprios. — Não quer que haja frades mendicantes.» Durante o periodo do maior trabalho de Gil Vicente, rebentaram na Allemanha e na Europa inteira as luctas da liberdade de consciencia, e da secularisação da sociedade. Todos os nossos escriptores contemporaneos maldisseram a Reforma; o nosso João de Barros, em 1531, na sua *Ropica pneuma,* considerava esse movimento brilhante ainda como o papa Leão x, uma altercação de frades. Só Gil Vicente comprehendeu o espirito novo, mas bem cedo viu a intolerancia monastica repellil-o de Portugal com as fogueiras da Inquisição.

Foi em 1517, que Luthero levantou o primeiro grito da consciencia contra a simonia do papa que andava a negociar com os dominicanos a venda das Indulgencias, para acabar com esse dinheiro a sumptuosa basilica de Sam Pedro. Quando Gil Vicente escreveu o seu *Auto da Feira,* em 1527, já a Reforma estava consolidada, já se tinham passado as Dietas de Worms, de Nuremberg e de Shira. No *Auto da Feira,* ou a satyra da Simonia, com que fervor religioso diz o poeta:

Á feira, á feira, egrejas, mosteiros,
Pastores das almas, Papas adormidos;
Comprae aqui pannos, mudae os vestidos,
Buscae as çamarras dos outros primeiros
Os antecessores.
Feirae o carão que trazeis dourado;
Oh Presidentes do crucificado, etc.

O Diabo é que fala n'este auto a linguagem do senso commum:

E se o qué quizer bispar
Ha mister hypocrisia,
E com ella quer caçar;
Tendo eu tanta em porfiá
Porque lha heide negar?

Oh Roma, sempre vi lá
Que matas peccados cá,
E leixas viver os teus.
E não te corras de mi:
Mas com teu poder fecundo
Assolves a todo o mundo,
E não te lembras de ti
Nem vês que te vás ao fundo.

Em 1525, Luthero casou com Catherina Bore, e a este proposito dizia: «Segundo uns, commeti um acto que me deve tornar desprezivel; comtudo tenho a segurança de ter feito o regosijo dos anjos e o desespero dos demonios. Pareceu-me conveniente confirmar pelo meu exemplo a doutrina que ensinei;» etc. Na tragicomedia *Fragoa de Amor*, representada n'este mesmo anno, Gil Vicente já allude a este facto; é só confrontando os successos do tempo, que se comprehendem es-

tes versos do Frade que vem á Fragoa de Amor para ser desfradado:

> Aborrece-me a corôa,
> O capello e o cordão,
> O habito e a feição,
> E a vespera e a nôa,
> E a missa e o sermão.
> . . . .
> Parece-me bem jogar,
> Parece-me bem dizer:
> — Vae chamar minha mulher,
> Que me faça de jantar,
> Isto, eramá, he viver.

Em 1526, escreveu o *Clerigo da Beira,* que é um padre que anda á caça e resa matinas com os filhos.

Em 1532 deu-se o triumpho completo e formal da Reforma, triumphára o senso commum; em 1533, representou Gil Vicente a *Romagem de Aggravados,* em que introduz Frei Paço, a personificação do clero ambicioso que dominava o espirito do monarcha, e que impediu por todos os meios infames a entrada das novas ideias. Guerras immensas varreram a Europa em consequencia das transformações politicas que a Reforma produziu; só a Peninsula permaneceu estavel, hirta diante das fogueiras do Santo Officio, em Hespanha, como traça politica para conservar a paz interna, durante a guerra dos Paizes-Baixos; em Portugal, apenas como um arrastamento de um fanatismo cego.

CAPITULO V

Gil Vicente conhecido fóra de Portugal

Seria Gil Vicente conhecido em Roma em 1514, no tempo da embaixada de Tristão da Cunha? — O *Auto da Lusitania* representado em Bruxellas diante do Embaixador D. Pedro de Mascarenhas, em 1532: Assistem a elle André de Resende e Damião de Goes. — Falaria Damião de Goes a Erasmo ácerca de Gil Vicente? — Ticknor, sustenta que Lope de Vega imitou o *Auto da Barca do Inferno*, na sua *Viaje del Alma*. — Calderon imita Gil Vicente no auto sacramental *El Lirio y la Azuzena*.

Logo depois da primeira manifestação do seu genio dramatico, teve Gil Vicente uma terrivel concurrencia com o renascimento do *theatro classico* na Europa; 1528, e 1535 são as duas datas em que Jorge Ferreira e Sá de Miranda tentaram introduzir a comedia de Terencio, adoptando a linguagem em prosa.

Gil Vicente tinha dotes eminentemente superiores que o tornavam invencivel: o instincto da observação, o sentimento lyrico, a inspiração comica, e mais do que tudo a alma do seu seculo, que, no meio do fanatismo da sociedade portugueza, fazia com que insensivelmente proclamasse as ideas da Reforma. Quando D. Manoel mandou a sua embaixada ao Papa Leão X, com as páreas da India, na côrte de Roma representou Bartholomeu Torres de Naharro uma comedia allegorica, *Trofea*, em honra do Monarcha portuguez.

Em 1514, tempo da embaixada, tinha Gil Vicente representado já então treze comedias, autos, e farças.

Era o bastante para que citassem o seu nome em Roma, na côrte do opulento Leão x, que se vangloriava de ter os espectaculos de Bartholomeu Torres de Naharro. Quatro annos antes da sua morte, isto é em 1532, o embaixador Pedro de Mascarenhas, nas festas que deu em Bruxellas pelo nascimento do Infante D. Manoel, que morreu de tenra edade, mandou representar o *Auto da Lusitania,* n'este mesmo anno desempenhado em Alvito ou Lisboa por Gil Vicente.

Das festas sumptuosissimas de Bruxellas André de Resende nos deixou uma longa descripção em verso.

De toda a descripção a parte mais importante é a que trata da noticia curiosissima, que ai nos dá de um Auto de Gil Vicente, representado no fim dos festejos:

> Cunctorum heinc acta e magno comoedia plausu,
> Quam Lusitana Gillo auctor, et actor, in aula
> Egerat ante, dicax, atque inter vera facetus.
> Gillo, jocis levibus doctus perstringere mores,
> Qui si non lingua componeret omni vulgi,
> Et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
> Ante suum ferret, nec tam Romana theatra,
> Plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti
> Jactarent, tanto nam Gillo praeiret utriusque,
> Quanto illi reliquis inter qui pulpita rore
> Oblita Corycio, digitum meruere faventem.

N'esta passagem, André de Resende, que conhecia pessoalmente Gil Vicente, nol-o dá como o proprio actor das suas comedias; o Auto representado em Bruxellas já havia sido representado em Lisboa, por

isso diz *egerat ante*. André de Resende elogia o poeta, como um dos poucos que n'este tempo lhe fazia justiça, mas lamenta o não ter elle abandonado a lingua portugueza, para escrever em latim e vir a ser um Terencio, um Plauto, e pôr para o canto o proprio Menandro! Até aonde chega a intolerancia classica, que queria perverter o genio mais nacional, que temos tido! Resende n'esta descripção, diz-nos a hora em que se acabou o espectaculo:

Tertia defessis lux absumenda ministris
Extulit alma caput, cuncti revocantur in aedeis,
At que diem impendumt epulis, finemque sub ipsum
Legatus placido ore decens, et laetus honore
Ingenti celebrasse diem natalis herilis
Nobilib. fando grates agit, omnibus aequas. (1)

A estas festas tambem se achou presente Damião de Goes:

At Lusitana lesti de pube ministri
Quinquaginta, omnes generoso sanguine creti
Circum aderant, quorum primi *Damianus*......

Seria talvez por este tempo que Erasmo tomaria conhecimento do genio de Gil Vicente, elle que estava como uma atalaya, observando com a sua critica inflexivel o movimento intellectual da Europa. Por aqui

(1) Genethliacon Principis Luzitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato, Mense Decembri, MDXXXII. Joannes Baptista Phaellus Bononienses Bononiae impressit Anno Incarnationis Dominicae, MDXXXIII. Mense Januario. Fol. 19. v., não numerada.

vêmos que Gil Vicente, que conheceu e tratou de perto com os dois Resendes, Garcia e André, tambem foi conhecido por Damião de Goes, espirito da tempera de Erasmo e seu familiar.

A fama do poeta crescia de dia para dia, como se descobre pela guerra acintosa que lhe faziam o clero e os poetas da eschola culta italiana. Verdadeiro homem de genio, não comprehendido, as suas ficções comicas apezar de serem ideadas para divertirem uma côrte decadente, encerravam o sentimento profundo de justiça que ateou na Europa a Reforma. Nem de outro modo se comprehende a anedocta contada por Barbosa Machado, na *Bibliotheca Luzitana*, onde diz que o celebre critico Erasmo se deliciava com a leitura de Gil Vicente, e que para melhor o comprehender apprendera a lingua portugueza. Ainda que tomassemos este facto como uma lenda tradicional, encerrava para nós a homogeneidade d'aquelles dois espiritos que trabalharam para secularisar a sociedade. Para a Allemanha se estendeu tambem a fama de Gil Vicente. O conhecimento que Erasmo poderia ter das obras de Gil Vicente, ser-lhe-hia dado pelos Judeos portuguezes que haviam emigrado para a Hollanda, e que para ali se acolhiam a cada nova perseguição dos imbecís monarchas portuguezes, ou melhor, pelas conversas com Damião de Goes, *inter pocula*.

Os exemplares das obras de Gil Vicente que sairam de Portugal em 1562, seriam tambem levados pelos Judeus portuguezes que acharam n'elle sempre um hu-

mano defensor. A esta circumstancia se deve o ter-se encontrado na Bibliotheca de Goethingue o unico exemplar conhecido da primeira edição, ainda não deturpada pelo Santo Officio. Ticknor, na *Historia da Literatura española,* cita o *Auto da Fé,* desempenhado por Gil Vicente em 1504, como tendo sido representado com algumas modificações em Hespanha, em uma das Procissões de Corpus Christi de Madrid, no tempo de Calderon. (1)

Tendo escripto na lingua portugueza e hespanhola, Gil Vicente estava destinado a exercer uma influencia litteraria no theatro d'estes dois povos; a eschola de Gil Vicente em Portugal foi extensa, mas sempre combatida, nunca apresentou um genio que o excedesse.

Em Hespanha não aconteceu assim. Lope de Vega, o maior escriptor dramatico dos tempos modernos, conheceu o theatro de Gil Vicente, e d'elle se aproveitou nas suas primeiras composições. Na novella que se intitula *Peregrino en su Patria,* traz Lope de Vega um auto sacramental, no primeiro livro, a que deu o titulo de *Viaje del Alma,* que é imitação dos Autos das *Barcas do Inferno, do Purgatorio e do Paraiso,* representadas por Gil Vicente de 1517 a 1519. Para tratar com mais independencia este assumpto nacional, preferimos extractar para aqui a opinião de Jorge Ticknor:

(1) *Hist.* cap. XIV, fine.

«Os tres Autos das tres *Barcas,* que transportam as almas para o Inferno, Purgatorio e Paraiso, deram evidentemente a Lope de Vega a ideia e os materiaes de uma das suas primeiras comedias moraes.» (1) Em nota desenvolve explicitamente esta asserção: «A comedia moral de Lope de Vega, cuja ideia parece tirada d'estes Autos, tem por titulo *Viaje del Alma,* e se acha no primeiro livro do *Peregrino en su Patria.* O começo da comedia de Gil Vicente assemelha-se singularmente aos preparativos da viagem que faz o Demonio em Lope. Alem d'isso, a ideia geral das duas fabulas é quasi a mesma.» Lope de Vega, como verdadeiramente fecundo e creador, aproveitou-se simplesmente da ideia, dando-lhe uma forma original e mais perfeita; os differentes personagens de Gil Vicente, foram por Lope de Vega personificados na Alma, e o Diabo, que nas *Barcas* trabalha só, aqui é ajudado pela Memoria, pelo Apetite, pelos Vicios, etc. O estribilho para dar á vela lembra a forma lyrica usada por Gil Vicente; a decoração é tambem o que revela que Lope de Vega conheceu os velhos Autos portuguezes. No *Auto da Barca da Gloria,* traz Gil Vicente esta rubrica: «...*os anjos defferem a vela, em que está o crucifixo pintado*...» No final do Auto de Lope de Vega o mastro da nave da Penitencia é uma cruz, cujos aparelhos eram os cravos, a lança, a esponja, a escada e os açoutes. Na *Barca* de Gil Vicente apparece um papa; no

(1) Id. ibid.

Auto de Lope de Vega, vae ao timão o Papa que então regia a egreja.

No Auto portuguez, vem Christo da Ressurreição e é quem commanda a *Barca*. No Auto de Lope tambem acontece o mesmo, como se vê por esta rubrica: «*Christo em pessoa, como mestre da Nave, com alguns anjos como officiaes d'ella.*» (1) Finalmente o sentimento geral da *Viaje del Alma,* mostra mais do que a homogeneidade de crença, o conhecimento de um modello d'onde foi tirada a primeira impressão.

Apezar da vastidão da intelligencia creadora de Lope de Vega, os tres Autos de Gil Vicente levam-lhe vantagem. Ponhâmos de parte a invenção, porque os symbolos christãos tirados do navio pertencem aos primeiros seculos da egreja. Tambem nas miniaturas da edade media a Cruz serve de mastro ao Navio; em um Mosaico de Giotto no Vaticano, a egreja é representada na forma de um navio que leva Christo por Piloto. (2) Lope de Vega não fez mais do que desenvolver o symbolo por continuadas allegorias. Em Gil Vicente encontra-se mais do que a tradição popular do christianismo, transparece o espirito critico da Renascença e da Reforma, que o genio sombrio hespanhol abafou em Lope de Vega. No sentimento lyrico, o velho dramaturgo não foi excedido. Tendo recebido de

(1) *Peregrino en su Patria,* pag. 97, ed. de Sevilha, 1604.
(2) Alfred Maury, *Essai sur les legendes pieuses au moyen age,* p. 103, n. 1.

Hespanha as primeiras inspirações das Eclogas de Juan de la Encina, se é que, na falta dos factos, se deve repetir o que disse Garcia de Resende que Gil Vicente ridicularisava, e não da velha comedia franceza, pagámos bem esse primeiro impulso da arte scenica, dando elemento para a formação de Lope de Vega. O author da *Dorothea* e das mil e quinhentas comedias que ainda hoje são a maravilha do theatro europeu, deve considerar-se como o primeiro discipulo do mal compensado poeta portuguez.

Ticknor tambem cita o fecundo e catholico Calderon, como imitador de Gil Vicente, mas sem precisar os factos: «por ultimo, o Auto em que a Fé declara e explica aos pastores a origem e mysterios do Christianismo, poderá mui bem ter servido, ligeiramente alterado, para o Auto composto por Calderon de la Barca para uma procissão de Corpus Christi em Madrid.» (1) O Auto a que Ticknor allude, é o que se intitula *El lirio y la Azuzena,* escripto para a festa de Corpus no anno de 1660, em que tomava como motivo o tratado de paz e casamento da infanta D. Maria Thereza. (2)

Na Loa é aonde Calderon se aproxima bastante da ideia de Gil Vicente; ali se trata da exposição dos mysterios da transubstanciação, mas sem o lyrismo mystico do nosso poeta; no Auto do *Lirio e a Açucena,* tambem apparece em scena uma barca, *viendo-se*

(1) *Historia de la Literatura española*, t. I, cap. XIV, p. 306.

(2) *Autos Sacramentales*, Part. III, p. 115, ediç. de 1717.

en ella la Gracia y el Rey; todas estas circumstancias dão grandes visos de verdade á hypothese de Ticknor.

Mas por estas duas leves imitações de Gil Vicente feitas pelos dois genios dramaticos mais ferteis de Hespanha, temos de soffrer dois seculos de esterilidade, extinguindo-se totalmente o theatro portuguez no seculo XVII, desapparecendo completamente os actores portuguezes, escripturando-se sómente actores hespanhoes para virem animar a especulação caritativa dos *Pateos das Comedias.*

Depois de ter exposto como os estrangeiros souberam admirar Gil Vicente, vejamos se os elementos nacionaes que introduziu nos seus Autos chegaram a formar uma eschola dramatica. O verso de redondilha, regeitado pela Eschola classica que impoz a comedia em prosa, é um dos caracteres exteriores por onde se conhece a eschola de Gil Vicente; os typos nacionaes e a forma hieratica são já uma feição mais intima. São numerosos os poetas que continuaram a tradição, alguns d'elles, astros de primeira grandeza, como Luiz de Camões; mas nenhum até ao seculo XIX foi mais fecundo, mais engraçado, mais lyrico, nem teve influencia ou missão mais salutar; nenhum concentrou em si tanto tanto o genio nacional, a ponto de vêrmos nas suas obras o espelho da sociedade portugueza do seculo XVI.

LIVRO II

ESCHOLA DE GIL VICENTE

Homem verdadeiramente de genio, tendo comprehendido o seu seculo, e as necessidades moraes da sociedade portugueza, servindo-se da arte para apostolar a sua ideia, Gil Vicente foi durante a vida combatido por dois principios auctoritarios e intolerantes, o catholicismo e a cultura classica. A sua obra apesar de brilhante estava destinada a morrer com elle. Assim aconteceria se a impressão que deixou não fosse profunda. Nas terras aonde ía, deixava o rasto da sua luz; ficava o germen para florir de futuro. Representou bastantes vezes em Evora, a cidade da erudição, e de Evora sáem o poeta hieratico Affonso Alvares e os dois irmãos Antonio Ribeiro Chiado e Jeronymo Ribeiro; trabalha em Santarem na composição dos seus

Autos e aí se revela o talento de Antonio Prestes, que já recolhera a tradição do mestre. Acompanhando a côrte para Coimbra, distrahindo-a ali durante o terror das grandes pestes, é em Coimbra que se exercita pela primeira vez o talento comico e profundamente popular de Jorge Ferreira de Vasconcellos, na sua *Eufrosina,* escripta ao pé dos verdes sinceiraes em 1527. Seria por ventura em Lisboa, antes de 1536, que Luiz de Camões recebeu as primeiras impressões dramaticas do theatro de Gil Vicente, por isso que mais tarde cursando a Universidade nunca trocou a fórma nacional da redondilha, pela forma das comedias classicas.

O theatro portuguez começava a ter uma tradição, estava fundada uma eschola. O mesmo systema e ordem de observações encetadas por Gil Vicente eram seguidos pelos novos poetas. Mas os dois principios auctoritarios continuavam a exercer-se duramente: o *classicismo* com a imitação forçada de Plauto, de Terencio e de Seneca, e o catholicismo com o seu tremendo *Index Expurgatorio.* É por isso que todos os poetas da eschola dramatica nacional não foram tão fecundos, tão originaes, nem tão atrevidos como o iniciador.

CAPITULO I

O Infante Dom Luiz

Gosto dos nossos reis e principes pelo theatro nascente. — Gil Vicente celebra o nascimento do Infante Dom Luiz. — A comedia de *Los Turcos*, ou o *Auto dos Captivos* será do infante Dom Luiz? — Lenda que a attribuia a Gil Vicente, o moço. — A Tragicomedia de *Dom Duardos*, de Gil Vicente, attribuida ao Infante Dom Luiz — É lhe tambem attribuido o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. — Depois da morte da rainha Dona Leonor, viuva de D. João II, foi o Infante Dom Luiz o protector de Gil Vicente.

A côrte de Dom Manoel excedia na pompa das festas, e na graça e poesia dos seus serões todas as côrtes da Europa. Se o papa Leão X gosava a representação das Comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, o monarcha portuguez distrahia-se dos cuidados da guerra, afugentava os terrores da peste, festejava o nascimento dos Infantes com os engraçados Autos de Gil Vicente. Este gosto dramatico, manifestado pela rainha D. Leonor, viuva de Dom João II, que tanto animava Gil Vicente, seguido por Dom Manoel e Dom João III, pelo Cardeal Dom Henrique que mandou representar as Comedias de Sá de Miranda, pelo principe Dom João que acceitava as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos, e por el-rei Dom Sebastião que se deliciava com os Autos do velho Gil Vicente, appareceu no Infante Dom Luiz com as faculdades inventivas.

Nasceu o Infante Dom Luiz em Abrantes em 1506, d'el-rei Dom Manoel e de sua segunda mulher a rainha Dona Maria. A este tempo tinha Gil Vicente representado na côrte um grande numero de Autos hieraticos, ao todo oito peças dramaticas. Desde 1502 que elle inaugurara o theatro em Portugal. Pelo nascimento do Infante, lembrou-se Gil Vicente de inventar um festejo original, e em vez de um Auto de muitas figuras, lembrou-se de prégar um Sermão em verso, sobre umas palavras escriptas a carvão nas paredes de uma sala do paço de Abrantes: *Non volo, volo et deficior.* O Sermão é de uma graça e originalidade surprehendente. Os frades, que acompanhavam a côrte, oppuzeram-se a que Gil Vicente o prégasse, apresentando o escrúpulo de que homem leigo não podia prégar. Não valeram os obstaculos; Gil Vicente recitou essa admiravel poesia, cheia das ideias da Reforma. Assim teve o Infante Dom Luiz o baptismo poetico de Gil Vicente. Em muitos outros Autos o poeta refere-se a elle, como quem assistia ao serão, maravilhado pelo espectaculo. O Infante começou a mostrar gosto pela poesia, e d'elle existem alguns sonetos. Até ao anno de 1536, ultimo em que Gil Vicente representou na côrte, teve occasião de assistir aos Autos que então completavam as festas pelo casamento das Infantas suas irmãs, ou pelas tres grandes festividades religiosas do Natal, Reis e Paschoa. É de suppôr que durante os grandes desgostos que assombrearam o reinado de Dom João III, e depois da morte da velha rainha D. Leonor, fosse o

Infante Dom Luiz, o que motivava nas represetações frequentes dos Autos do velho Gil Vicente, e o que mais o sustentou contra as rivalidades da eschola italiana e dos odios monasticos. Não fôra o Infante Dom Luiz auctor dramatico, não se poderia inferir esta conjectura. Por este tempo tambem a Rainha de Navarra, Margarida de Angoulème, auctora de *Heptameron* escrevia comedias, como a da *Natividade,* a da *Adoração dos Reis,* a *Comedia dos Innocentes,* e a *Comedia do deserto,* e muitas outras farças. A educação litteraria do tempo adoptava a composição e representação dramatica como um meio de comprehender a antiguidade. Durante a vida academica é que Sá de Miranda, Ferreira, Vasconcellos e Camões, escreveram ou tomaram o conhecimento da scena para escreverem as suas comedias. A educação litteraria do Infante Dom Luiz levava-o naturalmente para esta pratica.

Sobre as comedias do Infante, laboram grandes e intrincaveis duvidas. Attribue-se-lhe a Tragicomedia de *Dom Duardos;* são d'esta opinião Manoel de Faria e Sousa, que nos seus Commentos a Camões espalhou muitas tradições litterarias, Diogo Barbosa Machado, o Conde de Vimioso Dom José Miguel João de Portugal, na *Vida* do *Infante Dom Luiz,* o P.e Thomaz de Aquino, e todos aquelles que seguiram estas unicas authoridades. No *Index Expurgatorio* da Inquisição de Hespanha, publicado em 1559, prohibe-se o *Auto de Dom Duardos,* sem declarar o nome do auctor. No *Index* de 1624, quando trata das obras de Gil

Vicente que precisam ser expurgadas, vem: «A Tragicomedia de *Dom Duardos*, da impressão mais antiga se prohibe, por andar outra já correcta da impressão de 1586 pera cá, começa: *Famosissimo senhor*, etc. E tambem se entende ser prohibida a que andou fóra do corpo de todas as obras, se fôr impressa conforme aquellas antiguas, como acima fica geralmente advertido. A do anno de 1613 em Lisboa, por Vicente Alvares, é das correctas.» D'aqui se conclue, que não só no corpo das obras de Gil Vicente, mas tambem em uma folha volante, a Tragicomedia de *Dom Duardos* era attribuida ao fundador do nosso theatro.

As obras de Gil Vicente foram por elle mesmo colligidas e offerecidas a Dom João III, e no livro terceiro das Tragicomedias traz o *Dom Duardos*, como tendo sido por elle representado diante d'este monarcha. Costumando indicar o anno, o logar da representação, e ás vezes o motivo que a originou, na rubrica de *Dom Duardos* nada d'isto declara.

O estylo do *Dom Duardos* e o metro differem algum tanto do *Amadis;* e, quando não pertencesse completamente a Gil Vicente, o mais que se poderia admittir era ter o Infante Dom Luiz collaborado, para o que tambem não ha provas.

Attribue-se egualmente ao Infante Dom Luiz a comedia de *Los Turcos*, ou os *Cativos*. No *Index* de 1559, (a pag. 20, col. 2,) vem prohibido o «*Auto dos Captivos, chamado de Dom Luis e dos Turcos.*» Da mesma sorte e pelas mesmas palavras vem prohibido no *Index*

de 1624, (p. 9, clas. A.) Por estas duas passagens dos *Index Expurgatorios* se infere, ser o *Auto dos Cativos* obra do Infante Dom Luiz, a que o vulgo chamou *Dom Luiz e dos Turcos;* d'esta opinião é tambem Barreto Feio no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente.* (1) O P.e Thomaz de Aquino, no quinto tomo da sua edição de Camões, reproduzindo a lenda de Faria e Sousa que attribue a Comedia dos *Turcos* a um filho de Gil Vicente, (2) diz em uma nota: «Não faltou quem entendesse que este Auto de *Dom Luiz e de los Turcos* fôra obra do mesmo Infante Dom Luiz, e não de Gil Vicente o Moço; e que elle o compozera para n'elle referir alguns dos successos que lhe haviam acontecido na memoravel guerra de Africa onde se achou...»

Não só pelo titulo do Auto, mas por esta allusão ao factod as guerras de Africa, o *Auto dos Captivos* foi escripto depois do anno de 1535, quando foi tomada a Goleta, onde foram livres com a tomada de Tunis, vinte dois mil christãos que ali estavam captivos. É de suppôr que este Auto, hoje perdido, fosse fundado sobre algum episodio da guerra de Tunis e Goleta, como o da grande sêde dos soldados, da adoração da Cruz, ou da revolta dos renegados que entregaram Tunis a Carlos V. Do Auto restam estes versos, que traz o P.e

(1) *Obras*, t. I, p. XVI.
(2) Faria e Sousa attribue ao filho Gil, e Baptista de Castro, a Luiz Vicente.

Thomaz de Aquino: «o tal Auto, conforme li em uma Memoria, principiava d'esta sorte:

> Viver em mingoa, temendo
> De morrer, é viver falto:
> Morrer eu por bem tão alto,
> Fico tão vivo morrendo,
> Quanto no querer me exalto.
> Arrisco-me n'um proposito
> Que me sobe a tanto bem,
> Que arriscar-me me convem:
> Ponha-se a vida em deposito;
> Perca-se, pois causa tem.» (1)

Nas Memorias e documentos recolhidos por Frei Luiz de Sousa para os seus *Annaes de Dom João III*, encontrou uma Informação de Pero d'Alcaçova Carneiro, mandada ao Cardeal Dom Henrique em 17 de Março de 1573, do que se deve notar quando se escrever a vida e feitos do Infante Dom Luiz. Aí se diz que o Imperador Carlos v confessava que a elle devia o bom successo da tomada da Goleta e de Tunis. (2) Foi tambem este Infante que introduziu em Portugal a Archi-

(1) É de suppôr pelo tempo em que foi escripto o *Auto dos Captivos*, tendo já apparecido na côrte as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos e de Sá de Miranda, imitadores do thaetro latino, fosse este Auto uma tradução ou imitação dos *Captivos* de Plauto, segundo o gosto que seguiu Camões na sua imitação dos *Amphytriões* de Plauto, escripta no tempo em que cursava a Universidade de Coimbra.

Na *Vida do Infante Dom Luiz* pelo Conde de Vimioso, se lê a pag. 141: «Escreveu tambem o excellente *Auto de Dom Duardos*, que se estampou em nome de Gil Vicente, *a quem elle o havia dado para representar*.»

(2) *Annaes*, pag. 460,

tectura italiana nas fortificações do reino. Pero de Alcaçova Carneiro não fala dos seus meritos litterarios, nem tam pouco das suas poesias e obras dramaticas, porque no seu tempo se julgavam inferiores á gloria de Principe. Como aqui todos os poetas dramaticos, o Infante Dom Luiz tambem teve o desejo de metter-se a frade; morreu em 1556.

Ao Infante D. Luiz foi tambem attribuido o *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes; facto insustentavel, mas que em todo o caso depõe a favor da hypothese que o dá como auctor do *Dom Duardos* de Gil Vicente; demais a tragicomedia de *Dom Duardos* não traz data, circumstancia que revela não ter sido recolhida pelo poeta, mas por seu filho Luiz Vicente no intervallo que medeia entre 1537 e 1561. É natural que a tragicomedia, representada na côrte, se achasse entre os papeis de Gil Vicente, e que seu filho ignorasse a proveniencia. A tragicomedia andou em folha volante, talvez em vida do poeta, e foi condemnada pelo Santo Officio, o que vae tambem de encontro á hypothese que a dá ao Infante Dom Luiz.

CAPITULO II

Os Autos de Affonso Alvares

Evora, séde da eschola dramatica de Gil Vicente. — Affonso Alvares vive os seus primeiros annos em Evora. — Vem para Lisboa em 1522. — Hypothese sobre a sua rivalidade com Gil Vicente. — Relações intimas com os Conegos de S. Vicente, que lhe encommendaram os seus Autos. — Affonso Alvares não tem originalidade: paradigmas dos seus Autos com a *Legenda Aurea* de Voragine. — Affonso Alvares tambem soffreu com o *Index Expurgatorio*.

Pouco se sabe da vida d'este poeta, pelo que diz Barbosa Machado, e Innocencio Francisco da Silva. Foi creado do Bispo de Evora Dom Affonso de Portugal, «filho de D. Affonso Marquez de Valença, que nasceu primogenito do primeiro Duque de Bragança, D. Affonso.» (1) *Criado dos mais estimados,* diz Barbosa, attendo aos seus meritos litterarios, que não pouco contribuiriam para guerrear o infeliz Gil Vicente pelos seus detractores. O Bispo D. Affonso de Portugal morreu em 1522; em 1521, representou Gil Vicente em Evora a *Farça dos Ciganos,* e ali em 1523 representou tambem o *Auto Pastoril portuguez,* onde tão amargamente se queixa da sua miseria:

E um Gil... um Gil... um Gil.

(1) *Annaes de D. João III*, p 28.

Pelo menos o partido clerical mostrava-se mais parcial de Affonso Alvares, do que de Gil Vicente, cujos Autos eram apenas pedidos pela viuva de D. João II, a rainha D. Leonor, e encommendados para alguma festa da côrte; Affonso Alvares compunha Autos «*a pedimento dos muy honrados e virtuosos conegos de Sam Vicente*», como lhe aconteceu no *Auto de Santo Antonio*, e talvez no *Auto de Sam Vicente Martyr*.

É indubitavel que Affonso Alvares encontrara Gil Vicente em Evora, quando em 1521 acompanhou a côrte de Dom João III; e parece mais, que o velho poeta se picasse diante do seu rival, compondo por este tempo a *Comedia de Rubena* em tres grandes scenas ou actos, com prologo á antiga, com effeitos scenicos de fadas e Eccos, e sobretudo pelo complicado enredo e excellente lyrismo. A *Comedia de Rubena* foi representada em 1521 diante de D. João III, *sendo principe*, d'onde se conclue que antes da volta a Lisboa, onde foi acclamado, estivesse ainda em Evora. N'esta cidade representou Gil Vicente em 1526 a *Fragoa de Amor*, e em 1533 a *Romagem de Agradados*, e o *Amadis de Gaula*, e em 1536 a *Floresta de Enganos*. Evora honrou-se com as creações mais bellas do genio dramatico de Gil Vicente; a esta sua permanencia ali com a côrte se deve attribuir os trabalhos e estudos de Affonso Alvares, talvez seu actor em muitos serões do paço. Affonso Alvares era então moço, como se deduz do antagonismo que tinha contra o poeta Antonio Ribeiro Chiado fallecido em 1591. Antonio Ribeiro, poeta sa-

tyrico, fôra frade franciscano, e por causa da sua vida airada desfradara-se; em um dos seus momentos, em que a veia comica o impelia, escreveu uma petição em verso ao Commissario Geral dos Franciscanos, talvez para largar o habito fradesco; Affonso Alvares, a este tempo, residia em Lisboa, exercendo o officio de mestre de lêr e escrever, e compôz uma resposta em verso á dita petição ao Commissario geral de Sam Francisco, que andam hoje juntas na reimpressão dos *Letreiros sentenciosos* do frade *disidor*. Chiado persegiu-o com as suas satyras, e em umas quintilhas dá a entender que elle era *mulato*. Nada mais natural depois do que sabemos de Evora pela Carta de Clenardo. Affonso Alvares veiu provavelmente para Lisboa depois da morte do Bispo de Evora em 1522; aqui escreveu por certo os dois Autos citados, pedidos pelos conegos de Sam Vicente, e talvez representados entre elles, como usavam os Jesuitas. Affonso Alvares escreveu mais o *Auto de Sam Thiago Apostolo*, e o *Auto de Santa Barbara Virgem e Martyr*. No *Index Expurgatorio* de 1624 por D. Fernando Martins Mascarenhas, vêm prohibidos, a pag. 92, os Autos do poeta protegido pelos Conegos de Sam Vicente; prohibe o imprimirem-se «*não se emendando como se fez no Expurgatorio*». Este Expurgatorio refere-se ao *Index* de 1580, portanto todas as edições já do seculo XVII andavam amputados pelo Santo Officio. Entre os livros de cordel ainda se encontra o *Auto de Santa Barbara;* todos os mais desappareceram completamente. A rasão porque só este sobrena-

dou á voragem do tempo está no mesmo *Index,* que em pouco o amputou para poder correr. Uma cousa nos surprehende! É vêr, em um folheto de cordel, em que anda esse Auto, ainda lido nas aldeias do Minho, intactas aquellas partes mandadas riscar pelo Santo Officio.

Diz o *Index* de 1624: «No *Auto de Santa Barbara*.... se advirta que se não hade representar o baptismo da Santa.» No Auto que anda na edição moderna está a scena disposta para o milagre de apparecer a fonte aonde a virgem se hade baptizar. Diz mais: «e se risquem as palavras seguintes: *Baptisar-se-ha Santa Barbara e cantarão em louvor de Deos um mote.*» Esta pobre rubrica está tambem intacta, por onde podemos ter a certeza de lêr um Auto genuino de Affonso Alvares; aí veremos os recursos scenicos de que podia dispor, e ao mesmo tempo como desenvolve uma acção dramatica. A scena abre com uma vista de campo, onde estão dois pedreiros fazendo uma torre com duas janellas; entra Santa Barbara acompanhada de duas donzellas e pergunta para quem é aquella morada. Os pedreiros respondem-lhe que seu pae a manda fazer para a encerrar ali. Santa Barbara despede as suas donzellas, e faz uma oração a Deos para que lhe faça apparecer ali uma fonte para se baptizar:

> Pelo teu grande poder
> Que façus apparecer
> Aqui uma fonte de agua.

Na rubrica se lê: «*Aqui apparece uma fonte,*» e ao mesmo tempo apparece um Anjo que a baptiza: «*Baptizar-se-ha Santa Barbara, e cantará em louvor de Deos um motete...*» Depois d'esta canção ao gosto de Gil Vicente, em que apenas indica o sitio para o canto, deixando á liberdade do actor o escolher a toada de algum romance ao divino, ou algum hymno da Egreja, entra Dioscoro, pae da santa, a tomar conta do trabalho dos pedreiros. Dioscoro extranha encontrar sua filha sósinha, e pergunta-lhe a rasão por que mandara fazer trez janellas aos pedreiros? Barbara responde com o symbolismo do mysterio da Trindade. Saindo a Virgem da scena, entra um Embaixador do Duque Theodoro com propostas de casamento, que Dioscoro acceita, promettendo que hade mandar a resposta ao Duque. «*Aqui se vae o Embaixador, e entram dous Pastores, um chamado Silvino, e outro Guilan.*» N'isto segue Affonso Alvares a tradição dramatica seguida por Gil Vicente, servindo-se da lingua castelhana para os personagens rudes. Na Comedia *Triumpho de Inverno,* representada em Lisbóa em 1530, diz Gil Vicente, descrevendo a figura e modo de falar do interlocutor Inverno:

> O Inverno vem selvagem
> Castellano en su decir.

A scena dos pastores é verdadeiramente rude, e sem a graça dos pastores que Gil Vicente introduz nas

suas peças hieraticas; n'esta parte Affonso Alvares é-lhe absolutamente inferior. Os pastores deitam-se ao pé da fonte, e entra Dioscoro com a filha, propõe-lhe o casamento com o Duque Theodoro; mas Barbara regeita-o, dizendo que é casada com Jesus Christo. «*Aqui arranca Dioscoro a espada, querendo matar a Santa Barbara e ella metter-se-ha pelo mato, onde estão os pastores.*»

Fogem os pastores, «*e virá Dioscoro com Santa Barbara pelos cabellos*» e ameaça-a com a espada núa; acode o Adiantado Marciano, e argumentam ambos com a Virgem sobre os mysterios do christianismo. «*Aqui levam Santa Barbara a açoutar, e se cantará* Domine Jesu Christe, *e em quanto cantarem, virá Santa Barbara em uma vestimenta muito justa a qual trará debaixo dos vestidos cheia de açoite, vindo diante de Marciano.*» Como se vê pela rubrica, a scena ficara deserta; o hymno da liturgia era cantado em côro, ou entrando para a scena os cantores, ou estando no logar destinado no templo. Na presença de Marciano, o pae de Barbara ameaça de a mandar affrontosamente degolar, mas a Virgem resiste com uma energia inaudita: «*Aqui levarão Santa Barbara a martyrisar, e cantarão um motete que diz:* In passione posita — *e sahirá Santa Barbara toda chagada com as tetas cortadas.*» Esta rubrica e a antecedente nos mostram que se usava camisa de meia para esta figuração, e que a parte de Santa Barbara era representada por um rapaz. Pela oração que faz a virgem, se vê que ella está núa:

Cobri-me, meu Redemptor
Que não seja escarnecida,
D'aquella gente descrida
Que por vos dar gram louvor,
Me fazem trazer despida.

«*Aqui vem um Anjo com uma vestidura branca.*» «*Levará o Anjo a Santa Barbara como que vai a curar e meter-se-hão em uma cortina, e cantarão entretanto.*» Os intervallos em que a scena fica deserta suppre-os Affonso Alvares com musica ecclesiastica; acabada a musica volta Santa Barbara mostrando os peitos que lhe foram cortados:

Mandaste-me cortar as tetas
Vel-as aqui todas sans,
As carnes, brancas de pretas,
Tão formosas e louçãs
Como d'antes e mais bellas.

Apesar de todos estes milagres, Marciano, a pedido do pae da virgem, dá a sentença em que a manda degolar. A virgem ajoelha fazendo a sua oração; entra um *Anjo cantando*, que a vem animar para o martyrio. «*Acabada a oração, degolará o Pae a Santa Barbara: e mostrando a cabeça ao povo, disparam grandes trovões ao pae, e virão os diabos por elle.*» Por esta rubrica se vê que o Auto fôra representado diante do povo, e ao mesmo tempo dá a entender que em scena se passava a degolação, os golpes dos raios, e o rapto dos diabos, o que revela já bastante machinis-

mo. O corpo da Santa fica truncado em scena, e vem um Ancião pedir ao Adiantado para o enterrar. «*Aqui se vae Marciano, como quem vae ouvir o que passou; e virão quatro cantores, e levam a enterrar Santa Barbara cantando. E fenece esta obra em louvor de Deos.*»

O *Auto de Santa Barbara* foi o mais popular de todos os Autos de Affonso Alvares, por isso que ainda anda nas mãos do povo e se representa pelas aldeias do Minho. Escriptos quasi todos a pedido dos frades, é provavel, que dando o thema do Auto, indicassem a Affonso Alvares as fontes d'onde podia tirar a acção dramatica. Lendo-se o *Auto de Santa Barbara*, conhece-se immediatamente pela sua estructura e peripecias, que o auctor teve diante dos olhos a *Legenda Aurea*, de Jacob de Voragine. Extractaremos da lenda de Santa Barbara todas aquellas partes, de que se aproveitou Affonso Alvares, que servilmente foi versificando, introduzindo tambem um dialogo de pastores em hespanhol para servir de expressão rustica:

« Havia em Nicomedia, no tempo do imperador Maximiano, um pagão chamado Dioscoro, de uma familia distinctissima, que possuia grandes riquezas. Tinha Dioscoro uma filha de grande formosura, que se chamava Barbara. Seu pae a amava em extremo; e para que ninguem a pudesse vêr, encerrou-a em uma torre altissima, que mandou construir. Desde a mais tenra edade, Barbara, conhecendo o nada das cousas terrestres, começou a applicar-se á meditação das cou-

sas do céo... (1) Ella applicou-se muito á leitura, e fez, postoque sem mestre, grandes progressos na sciencia das cousas divinas. Por causa da sua belleza muitos nobres do paiz se apaixonaram por ella, e falaram ao pae para que a resolvesse a acceitar um marido. Seu pae indo ter com ella á torre, procurava decidil-a, dizendo: — Minha filha, poderosos personagens se têm lembrado de ti, e me têm dito que te receberiam em casamento; o que tencionas fazer? — Ella respondeu a seu pae, olhando-o severamente: — « Não me forces a obrar assim, meu pae. » O pae foi-se embora e mandou vir um grande numero de obreiros, e lhes deu ordem para construir uma casa de banhos, e partiu logo para fóra da terra. Barbara desceu da torre para vêr o que se tinha feito, e notou que do norte havia sómente duas janellas, e disse aos pedreiros: « Porque fizestes estas duas janellas? » Responderam-lhe: — Vosso pae assim o ordenou. — Barbara insistiu: « Fazei-me uma outra janella. » Replicaram os pedreiros: — Receiamos que vosso pae se enfureça contra nós. — E ella lhes disse: « Fazei o que eu mando, que eu farei com que meu pae dê a sua approvação. » Á vista d'isto abriram uma outra janella..... Quando se acabou a construcção, seu pae regressou da viagem, e logo que viu trez janellas, perguntou aos pedreiros: — Para que fizestes trez janellas? — Vossa

(1) Seguem-se as relações de Barbara com Origines, que mandou explicar-lhe o Mysterio da Trindade; Affonso Alvares não attendeu a esta situação.

filha assim o mandou. — Disse então o pae: — Foste tu, que mandaste que se fizessem as tres janellas? — Ella respondeu: Tive fortes rasões para mandar assim; porque trez janellas allumiam o homem completamente.» Seu pae levou-a comsigo para a sala dos banhos, e disse: — «Porque é que trez janellas allumiam mais do que duas? — Barbara respondeu: «Ha trez que allumiam o mundo, e que regem o curso das estrellas: o Padre, o Filho, e o Espirito Santo, que são um em essencia.» Então o pae, cheio de furia, sacou da espada para a matar. Mas a santa fez oração a Deos, e as paredes se reabriram, e foi transportada para uma montanha onde estavam dois pastores, que apascentavam os seus rebanhos. O pae começou a procural-a, e perguntou aos dois pastores se tinham visto sua filha. Um d'elles, vendo quanto o pae era encolerisado, calou-se por que não sabia onde Barbara estava; o outro apontou com o dedo....... Seu pae, dando com ella a espancou, arrastou-a pelos cabellos, e carregou-a de algemas. Metteu-a em um calabouço, com guardas á vista, e foi dar parte de tudo ao proconsul Marciano. (1) O proconsul quiz que Barbara fosse trazida á sua presença. Logo que a viu, ficou assombrado da sua belleza, e disse-lhe: — Se te queres salvar, sacrifica aos deoses immortaes, ou então morrerás nos maiores tormentos. — Barbara respondeu: «Quero-me offerecer em sacrificio ao meu Deos Jesus Christo, que fez o céo e

(1) Affonso Alvares, dá-lhe o titulo de Adiantado.

a terra e tudo o que n'elle se contem. Quanto aos demonios que tu adoras, o propheta disse: Elles tem uma bocca e não falam, tem olhos mas não vêem; os que lhes prestam homenagem são como elles.» O proconsul furioso, mandou que a despissem, e que a vergalhassem sem piedade. E logo que o seu corpo ficou todo ensanguentado, ordenou que a metessem na prisão, até que decidisse que tormento lhe seria infligido. Por alta noite uma grande claridade circumdou a martyr, e Jesus Christo appareceu e lhe disse: «Coragem, minha filha; haverá grande alegria no céo e na terra na occasião do teu martyrio; não temas as ameaças do tyranno; serei comtigo para te preservar de todos os males. «Santa Barbara sentiu uma alegria extrema com as palavras do Senhor, e de manhã tornou a ir á presença do proconsul, que ao vêr que não tinha em si o minimo vestigio dos tormentos que recebera na vespera, lhe disse: «Vê quanto os deoses te são favoraveis, e como te amam, pois que te sararam tuas chagas. «Barbara replicou: «Teus deoses são como tu, surdos, cégos e mudos; como me poderiam sarar? O que me sarou foi Jesus Christo, filho de Deos vivo; mas tu não o conheces, porque o teu coração está endurecido pelo diabo.» O proconsul estremeceu como um leão irritado, mandou que lhe queimassem as costellas com tochas accesas, e que lhe batessem na cabeça com marteladas. A santa, contemplando o céo, disse: «Vós sabeis, Senhor, que eu soffro pelo vosso amôr; não me abandoneis.» O impio proconsul, mandou que lhe cortassem os pei-

tos; (1) e ella disse: «Não me lanceis fóra da vossa presença, Senhor, não me tireis o Espirito Santo.» Mandou mais que a levassem núa pelas ruas da cidade, açoutando-a; e ella disse: «Senhor, vós que sois a minha firmeza, e que cobrís o céo de nuvens, cobrí o meu corpo, para que não esteja exposta aos olhares dos impios.» Desceu então do céo um anjo que lhe trouxe uma tunica branca. O proconsul mandou que lhe cortassem a cabeça; porém seu pae lançou mão d'ella, e levou-a para a montanha, e Barbara fez esta oração: «Senhor Jesus a quem todas as cousas obedecem, fazei que aquelles que invocarem vosso santo nome lembrando-se do meu martyrio encontrem o esquecimento de seus peccados no dia do juizo.» E ella ouviu uma voz do céo, que lhe respondia: «Vem, minha amada; repousa na mansão de meu Pae que está no céo; o que tu pedes foi concedido.» E a martyr teve a cabeça cortada pelas mãos de seu proprio pae. E quando desceu da montanha um raio do céo caíu sobre elle e o consummiu, e nem ficou signal d'elle.» Eis a lenda de Voragine, n'aquellas partes que seguiu Affonso Alvares no seu Auto, do qual tirando a originalidade da invenção, restam apenas uns versos, sem lyrismo como o que tem Gil Vicente, e sem profundidade na expressão natural.

Affonso Alvares, depois da morte do Bispo de Evora, veiu para Lisboa, onde foi mestre de lêr e escrever; um dos pastores do *Auto de Santa Barbara* parece alu-

(1) Seguido por Affonso Alvares.

dir a esta profissão, e, pelo menos; fala como criado do Bispo, que anda ao facto das contas da epacta e aureo numero do kalendario;

> No ay fiesta grande ni chica,
> Que yo no sepa por mi fé,
> Muy mejor que el que predica,
> Yo sé *hablar grammatica*.
> Y fuy muy gran latino etc.

Uma vez achada a origem d'este Auto de Affonso Alvares, e sendo-lhe indicados os assumptos pelos conegos de Sam Vicente, ou por outras corporações monasticas, é facil de determinar o entrecho dos dois Autos de *Sam Thiago Apostolo*, e de *Sam Vicente Martyr*, hoje completamente perdidos. Abrindo-se a *Legenda Aurea*, aí encontramos situações que fariam de uma intelligencia mediocre quasi um Shakespeare; porém a muita orthodoxia d'este poeta tirou-lhe a liberdade inventiva; vejamos o que elle aproveitaria de Voragine para o seu *Auto de Sam Thiago Apostolo*: «Prégando Sam Thiago na Judea, um doutor celebre entre os phariseus, chamado Hermogenes, mandou-lhe o seu discipulo Philetus, para convencer Sam Thiago, em presença dos judeus, de que a sua doutrina era falsa; porém Sam Thiago tendo disputado com elle diante de muitos assistentes, e tendo feito numerosos milagres, Philetus veiu ter com seu mestre Hermogenes, approvando a doutrina de Sam Thiago, e contando os milagres que tinha visto, dava parte da sua resolução de se fazer discipulo do Apostolo. Hermogenes, encolerisado,

ligou-o por meio de sortilegios, de modo que lhe era impossivel fazer qualquer movimento; e dizia-lhe: «Veremos se o teu Sam Thiago é capaz de te desamarrar.» Philetus mandou um criado avisar o Apostolo do acontecido, e o Apostolo mandou-lhe o seu manto, dizendo: «Que pegue n'este manto e que diga: Deos levanta aquelles que baquearam, e liberta os que estão captivos.» E logo que Philetus teve o manto, ficou livre da prisão em que o retinha a arte magica de Hermogenes, e deu-se pressa em ir ter com Sam Thiago. Hermogenes, cheio de raiva, ajuntou os demonios, para que lhe trouxessem Thiago e Philetus presos pelo pescoço, para se vingar n'elles á vontade. Os demonios voando pelos ares, vieram ter com Sam Thiago, dizendo: «Thiago, Apostolo de Deos, tem piedade de nós, porque nós ardemos antes do nosso tempo ter chegado.» E Thiago perguntou-lhes: «Para que vindes ter commigo?» «Hermogenes nos mandou para que te levassemos com Philetus á sua presença; mas quando vinhamos ter comtigo, o anjo do Senhor nos amarrou com correntes de ferro, e nos tratou cruelmente.» Disse-lhes Sam Thiago: «Voltae para aquelle que vos deu ordem de aqui vir, e trazei-m'o pelo gasganête, sem lhe fazeres mal. Os diabos agarraram em Hermogenes, ataram-lhe os pés, e as mãos atraz das costas, e trouxeram-no a Thiago dizendo: «Para cumprir pontualmente as suas ordens, fômos cruelmente maltratados.» E disseram a Thiago: Dáe-nos o poder de vingarmos sobre elle as tuas injurias e as nossas.» Sam Thiago

replicou: «Está nas vossas mãos; por ventura não o podeis punir?» Os diabos responderam: «Nada podemos; nem podemos sequer tocar em uma formiga que está no teu quarto.» E disse Sam Thiago a Philetus: «Jesus Christo nos deu o preceito de restituir só bem pelo mal: Hermogenes te agrilhoôu, livra-te.» Solto Hermogenes das suas algemas, ficou confundido; e o Apostolo lhe disse: «Tu és livre; vae para onde quizeres, porque é contra a nossa doutrina tirarmos qualquer vingança.» Hermogenes retrucou: «Eu conheço o furor dos demonios; se me não dás alguma cousa que te pertença, elles matam-me.» Sam Thiago deu-lhe o seu bastão. Hermogenes quiz queimar todos os seus livros de magia, e metter-se a discipulo de Sam Thiago. Mas o Apostolo, com receio que o cheiro do incendio amotinasse aquelles que não estavam prevenidos, mandou lançar todos os livros ao mar; Hermogenes foi convertido e prégou com grande zelo a palavra de Deos.

Os judeus, notando a mudança de Hermogenes, foram-se ter com Sam Thiago, reprehendendo-o d'elle prégar de Jesus Crucificado. Porem elle lhes demonstrou pelas Escripturas, a paixão e a divindade de Jesus Christo, e muitos abraçaram a fé.»

Esta lenda é bella, e nas mãos de um bom poeta dramatico, tornava-se grandiosa como a creação do Fausto. O modo como Affonso Alvares a tratou vê-se pelo acanhamento do *Auto de Santa Barbara;* o *Auto de Sam Thiago Apostolo*, como se vê pelo argumento

tirado de Voragine é mais philosophico do que popular. Foi por isso que se perdeu, não achando na tradição hieratica das aldeas bastante affeição para o salvar do tempo. No *Index Expurgatorio* de 1624 não vem este Auto entre os outros condemnados de Affonso Alvares; a rasão explica-se por ter sido escripto *a pedimento dos muito honrados e virtuosos conegos de Sam Vicente.*

O *Auto de Sam Vicente* tambem está perdido; as citações, que vem no *Index de 1624,* coincidem perfeitamente com a lenda de Voragine: «Vicente, de uma nobre familia, mais nobre pela sua fé e piedade, foi diácono de S. Valerio, bispo; e como Vicente se exprimia com mais facilidade, o bispo confiou-lhe a direcção da sua diocese, e consagrou-se inteiramente á devoção e á contemplação. Por ordem do governador Daciano, (1) Vicente e Valerio foram arrastados e precipitados em uma enxovia medonha. E quando o governador imaginou que estariam abatidos pela fome e pelo soffrimento, mandou que lh'os trouxessem á sua presença. Logo que os viu sãos e alegres, enfureceu-se, começou a perder a cabeça, e disse: «Valerio, que discursos são esses que propagas em nome da religião, e como ousas tu violar os decretos dos principes?» E como o bemaventurado Valerio era tartamudo, Vicente lhe disse: «Res-

(1) No *Auto de Sam Vicente,* diz o Index de 1624: «na linha 8, onde diz *Daciano rei*, risque Rey e ponha-se *Presidente do Imperador Diocleciano.*» Na fol. 7 e na fol. 9 vem a mesma emenda, por onde se vê que a censura não deixava ao pobre Affonso Alvares a liberdade de inverter a historia romana da lenda de Voragine.

peitavel padre, não faleis assim em voz baixa, como que se o temor vos gelasse a lingua; exprimi-vos bem alto. Se vós permittis, irei responder ao juiz.» Valerio replicou-lhe: «Já, querido filho, te havia encarregado do cuidado de falar, e agora te encarrego de responder pela fé, pela qual estamos aqui.» Então Vicente se voltou para o juiz, e disse a Daciano: «Até ao presente tens-te revoltado contra a nossa fé; mas sabe que é grande o crime de renegar a doutrina dos christãos, e de blasphemar contra o Senhor recusando a honra que lhe é devida.» Daciano mandou logo que o Bispo fosse desterrado, e que Vicente, como rapaz insolente, fosse entregue aos algozes, para que o estendessem no cavallete, e que todos os seus membros fossem quebrados para espantar os outros christãos.» Aqui seguem-se os variadissimos tormentos, ainda usados na edade media, e em Portugal restabelecidos pela Inquisição.

Como no *Auto de Santa Barbara,* Affonso Alvares não os executa em scena; pelo contrario se aproveitaria da situação em que Vicente é lançado em uma prisão escura, que apparece subitamente illuminada, em que os anjos deitam o Santo sobre flores cantando harmonias suavissimas, que os guardas escutavam através das grades. Depois que Vicente morreu, Daciano, raivoso por não lhe ter arrancado um gemido no transe, disse: «Fui vencido por elle em vida, veremos se o posso ao menos vencer depois de morto. E mandou deitar o cadaver em um campo para ser devorado pelas feras e aves do céo. Ainda na morte foi Vicente vencedor, porque

veiu um grande corvo, com as outras aves carnivoras, e dispersou-os, ficando em guarda do corpo do martyr.

Tivesse Affonso Alvares mais liberdade de espirito ou mais genio, que supre toda a sciencia, que isso bastava para restituir á sua verdadeira poesia as grandes lendas do Christianismo. O facto de tomar a *Legenda Aurea* como fonte de invenção dramatica, revelaria uma bella intuição artistica, se essa escolha lhe não tivesse sido imposta pelas ordens monasticas. O theatro de Affonso Alvares está quasi todo perdido, mas o pouco que existe basta para mostrar que, discipulo de Gil Vicente, é-lhe incomparavelmente inferior na invenção dramatica, no lyrismo da paixão, no espirito medievico, na graça, na fecundidade, em tudo o que, finalmente, separa um homem de genio de uma mediocridade.

No *Index Expurgatorio* de 1624, cita-se o *Auto de Santo Antonio*, por Affonso Alvares; tambem está perdido. Por todas estas cousas se vê que o theatro nacional, começado por Gil Vicente, e continuado por talentos constantemente inferiores a elle, tinha condições para ser original e grande, mas que não podia resistir ante o prestigio da renascença classica.

CAPITULO III

Antonio Ribeiro Chiado

Influencia de Gil Vicente em Evora. — Antonio Ribeiro deixa a clausura para seguir a vida dramatica. — Lucta com Affonso Alvares. — Sua vinda para Lisboa. — Encontro e amisade com Camões. — Representa diante de Dom João III. — Conhecido por Soropita, a quem communica as tradições sobre Camões. — Data certa da sua morte.

Em Evora representava Gil Vicente os seus mais bellos Autos, ou a pedido da cidade ou quando para ali acompanhava a côrte. Foi em Evora que primeiro se fez sentir a sua influencia; vimos como em Evora se revelou o talento dramatico de Affonso Alvares, criado do Bispo D. Affonso de Portugal. N'esta mesma cidade, cheia de tradições romanas, habitada por eruditos e archeologos, o genio mediévico de Gil Vicente imprimiu a sua feição. Antonio Ribeiro nasceu nos suburbios de Evora, e a circumstancia de ser de paes humildes faz suppôr que entraria muito cedo como comparsa nos Autos de Gil Vicente talvez não por mera curiosidade de estudante, mas como subsidio para a sua vida escholar. No seculo XVI usavam os estudantes da Allemanha cantar pelas portas para se sustentarem. É tambem natural que ainda em Evora conhecesse o poeta Affonso Alvares, com quem depois bulhou em Lisboa por causa da sua *Petição* em verso. Antonio Ribeiro teve um irmão egualmente distincto pelo genio comico, chamado Jeronymo Ribeiro, auctor do *Auto do Physico*, que anda junto, desde 1587, com

os Autos de Antonio Prestes. (1) Tambem a residencia de Gil Vicente em Santarem influiria para o apparecimento de Antonio Prestes? O facto de Evora e Santarem darem os primeiros poetas comicos, comparado com a presença de Gil Vicente n'estas duas cidades, mostra uma influencia natural e justificada.

Jeronymo Ribeiro não foi tão distincto, como Antonio Ribeiro, que além de ter escripto muitos Autos, levou uma vida airada e aventurosa, que lhe mereceu as alcunhas de *Bargante*, *Dizidor*, e *poeta Chiado*. Antonio Ribeiro, com algum talento litterario e filho de paes pobres, para o seu desenvolvimento, entrou para a Ordem de Sam Francisco de Evora; os rigores da regra não o deixavam seguir livremente a espontaneidade da sua musa.

Antonio Ribeiro dedicava-se ao theatro, como os seus confrades tambem franciscanos, Frei Antonio de Lisboa, Frei Francisco Vaz, Frei Boaventura Machado, mais conhecido pelo nome de Simão Machado, e outros muitos. É provavel que as representações hieraticas e elogios dramaticos, que se usavam nos mosteiros, lhe proporcionassem ensejo para pôr em actividade o genio despertado por Gil Vicente. A monotonia da vida monachal não lhe agradava; tratou de annullar os votos, segundo Barbosa Machado, por falta de validade, isto é, talvez por ter professado antes da edade canonica; segundo Cunha Rivara, fundado nas obras

(1) De fol. 102 a 112.
*

do poeta, diz que é mais certo ter-se desfradado por causa da sua vida turbulenta em contradicção com a regra seraphica. (1) A passagem das obras de Antonio Ribeiro, que leva a esta asserção, é a *Carta ao seu Commissario,* escripta da cadeia do aljube, aonde fôra preso por andar fugido do convento. Em *uma antiga noticia,* vista por Cunha Rivara, o motivo porque fugira do convento de S. Francisco fôra para *usar da sua condição,* talvez representar Autos por casas particulares. Foi a proposito d'esta Carta ao seu Provincial, que Affonso Alvares o satyrisou, a que Antonio Ribeiro respondeu, entre outras amabilidades, dando a entender que elle era *mulato.* Seria isto talvez por 1522, pois que n'este tempo veiu Affonso Alvares para Lisboa; sendo a anullação dos votos por falta de validade a unica rasão que o mordaz Antonio Ribeiro poderia allegar, era a falta de edade, e por tanto poderia sómente ter nascido em qualquer anno depois de 1504. Uma das formas do talento de Antonio Ribeiro era o fingir as vozes e typos de varias pessoas, o que o tornava uma satyra viva, e com um genio irritavel incapaz de se não ter que não perturbasse a paz e respeito dos superiores e da clausura. Os frades de Sam Francisco tiveram-lhe medo, e o Breve que o degradava veiu de Roma sem difficuldade. Pelo motivo da sua secularisação se vê que elle tambem era *actor,* e que elle proprio poderia representar os seus

(1) *Panorama,* t. IV, p. 406.

mômos, e Autos. Como antigo estudante de Evora, a sua eschola é a da *bazoche* e da *mère sette*, a sua farça é tirada da vida burgueza. Depois de ter saído por uma vez da clausura, Antonio Ribeiro abandonou Evora, em cujos arrabaldes nascera e veiu para Lisboa. Aí se encontraria com o seu rival Affonso Alvares, que exercia o cargo de mestre de meninos. Em Lisboa tomou conhecimento com o principe dos poetas portuguezes Luiz de Camões; o tempo, em que se travaram estas relações, seria com certeza na occasião da volta de Camões dos estudos da Universidade de Coimbra, em 1542. Camões frequentou a côrte de 1542 a 1546; seria talvez n'este tempo, que, passados bastantes annos sobre a morte de Gil Vicente, Antonio Ribeiro, afamado já pela sua causticidade comica, viera alegrar a côrte de Dom João III, representando diante do monarcha o seu *Auto da natural invenção*. Barbosa Machado conservou esta tradição litteraria. A este tempo Antonio Ribeiro já era unicamente conhecido pela alcunha do *Chiado*, tirada do logar aonde morava; circumstancia que nos leva a crêr que desde a sua vinda de Evora morara sempre na rua do Chiado, e que se faria notar de todos por andar constantemente vestido de habitos talares. No seculo XVI eram muito frequentes as alcunhas, e o poeta *Chiado* tambem pôz a Camões a alcunha de *Trinca-Fortes* talvez em harmonia com o caracter do grande poeta. Este facto foi pela primeira vez publicado na vida de Camões por Juromenha. Camões respeitava a mordacidade de Antonio

Ribeiro Chiado, e na comedia de *El-Rei Seleuco,* escripta entre 1542 e 1546 (1) se lê este importante periodo: «Aqui me veiu ás mãos, sem piós nem nada (o rapaz;) e eu por gracioso o tomei; e mais tem outra cousa, que huma trova, fal-a tão bem como vós, como eu, ou como o *Chiado.*» O prologo da comedia de *El-Rei Seleuco* revela-nos a existencia de theatros particulares, em *pateos,* á maneira hespanhola; é de crêr que Antonio Ribeiro Chiado aí occupasse as attenções. Esta referencia de Camões em uma comedia escripta durante o pouco tempo que frequentara a côrte, ajuda a hypothese ou tradição de ter o Chiado representado diante de Dom João III.

Outra citação não menos importante encontramos do nome de *Chiado* nas obras de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que o cita como quem o conhecia muito bem. Soropita voltou da Universidade em 1589, nove annos depois da morte de Camões, e a este tempo ainda vivia em Lisboa o dizidor Chiado, já velho, testemunha da vida desgraçada de Camões, que o viu partir para o Oriente e regressar desilludido, fiado unicamente no manuscripto da sua epopêa. Soropita, tratando de recolher as poesias lyricas de Camões, tinha forçosamente de se dirigir ao poeta Chiado. Tudo isto se infere á leitura d'esta passagem: «Outros ha que por serem da carregação não entram na lenda; mas

(1) Edição popular dos Luziadas, no *Prospecto chronologico da Vida de Camões.*

basta para elles o *Chiado,* que lhes soube assentar as costuras.» (1) A data da morte de Antonio Ribeiro Chiado é bem conhecida, foi em 1591; por ella somos levados ás seguintes inducções, que dando Filippe II no Alvará de 20 de Agosto de 1588 o privilegio exclusivo da representação das comedias ao Hospital de Todos os Santos de Lisboa, os Autos de Antonio Ribeiro Chiado teriam sido representados n'este *pateo das comedias.*

Antonio Ribeiro Chiado escreveu o *Auto de Gonçalo Chambão,* reimpresso em 1613, e o *Auto da Natural Invenção.* Na Bibliotheca Nacional, existem mais tres, impressos em folha volante e sem data, que pertenceram a um fidalgo que por uma riquissima bibliotheca comprou o titulo de conde. São os seguintes:

Pratica doyto figuras. O Faria e Payva, moços, Ambrosio da Gama, Lopo da Silveira, Gomes da Rocha, fidalgos. Negro. Capellão, Ayres Galvão, Fol. 9, não numerados.

Auto das Regateiras. Pratica de treze figuras: Velha Beatriz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyvo, Mãy, João Duarte, Affonso tomé. Fernã dãdrade, Gomes Godinho. Fol. 10.

Auto terceiro — Pratica de Compadres. s. Fernão dorta, Brasia Machado, Isabel, Vasco Lourenço, o Compadre Silvestre, Moço Namorado, a Comadre, Cavaleyro, Estevam. Fol. 10. Todos sem data, nem logar da impressão, e com privilegio real.

(1) *Poesias e Prosas,* p. 109.

O *privilegio real* revela-nos um certo desenvolvimento no gosto do publico por esta ordem de representações, e ao mesmo tempo faz suppôr que estes tres Autos pertenceriam a algum *pateo de comedias* que com elles variava o seu reportorio. Estes Autos existem á traça na Bibliotheca Nacional; os nossos livreiros não tem a sufficiente illustração para conhecerem que prestavam um grande serviço dando-lhes publicidade; o nosso governo manda imprimir relatorios palavrosos, e tambem não alcança a necessidade de publicar uma edição de pantheon, dos nossos antigos escriptores.

CAPITULO IV

Jeronymo Ribeiro

O unico Auto de Jeronymo Ribeiro é o unico subsidio para a recomposição da sua vida. — *Auto do Physico*, escripto entre 1544 e 1547 — Conheceria Jeronymo Ribeiro os *Amphytriões?* — Influencia da *Celestina* sobre o seu genio. — Typos do seculo XI. — Satyra a Lisboa. — Queixas da sua pobreza.

Se pouco sabemos da vida do celebre Antonio Ribeiro Chiado, muito menos ficou da memoria de seu irmão Jeronymo Ribeiro. Felizmente ainda se conserva um Auto, que se imprimiu em 1587, junto com os Autos de Antonio Prestes, de Luiz de Camões, de Jorge Pinto e Anrique Lopes. É natural que n'este tempo, em que tantos privilegios sustentavam a propriedade litteraria, Jeronymo Ribeiro já tivesse morrido, pelo facto de imprimir o seu Auto Affonso Lopes, que o ajuntou com os de outros poetas tambem mortos. Na *Primeira parte* do rarissimo livro dos *Autos e Comedias,* publicadas *novamente*, e pela primeira vez em collecção, na folha 102 a 112 vem o *Auto chamado do Physico, feito por Jeronymo Ribeiro, em que entram as figuras seguintes: Huma moça por nome Ignez e um moço chamado Mamede, e outra moça chamada Grimaneza, um Physico e sua filha e hum namorado da filha. Dois matantes, hum pescador d'Alfama e hum Estudante que vem de Coimbra.*» Por esta circumstancia do estudante voltar de Coimbra se vê que

o Auto não podia ser escripto antes de 1544, porque em Coimbra começaram os estudos em 1539. Pelo facto de vêrmos Jeronymo Ribeiro tambem auctor dramatico, podemos crêr que ou acompanhou seu irmão quando este abandonou Evora, ou veiu ter com elle a Lisboa, e, como filhos de paes humildes, iriam ajudando-se no officio de actores. No *Auto do Physico* achamos uns versos, que confirmam a nossa primeira data historica:

> tem brio de ser formosa
> meu *conde Partinuples*,
> bem sei que a trazeis mimosa.

O *Conde de Partinuples* é uma novella de cavallaria, antiquissima, citada já no seculo XII por Analdo Daniello, que em Hespanha foi traduzida e publicada no seculo XV. Quando na côrte de Dom João III, por influencia da renascença italiana, começaram a ser gostadas as novellas de cavalleria, a leitura d'essas ficções tornara-se moda. Fala d'este uso Jorge Ferreira de Vasconcellos na comedia *Ulyssipo* e aí cita o *Conde Partinuples* como leitura favorita: ora a comedia *Ulyssipo* foi escripta em 1547, por tanto foi por este tempo que Jeronymo Ribeiro escreveu o *Auto do Physico*. O Auto foi escripto em Lisboa, aonde tambem se passa a acção; o Escudeiro namorado mora no Lumiar:

> Todo o filho de Lisboa
> hade morrer com esse viço.

MEDICO: Póde-me dizer a graça
Para a pouzada, se eu fôr?
ESCUD. He do Lumear no termo.

No *Auto do Physico* ha o typo do medico astrologo-empirico, como o descreve Gil Vicente na farça dos *Physicos*, e João de Barros na *Ropica pneuma;* bem se vê que os poetas procuravam os seus typos na vida social. Jeronymo Ribeiro teria por ventura relações com Luiz de Camões, como as tinha seu irmão; o *Auto dos Physicos* parece uma imitação burlesca do *Auto dos Amphytriões* escripto por Camões durante a sua vida escholar. Jeronymo Ribeiro conhecia essa fabula, e os lances dramaticos que lhe suscita a situação dos dois namorados, seriam lembrados por ventura pelo Auto de Camões:

Os *Enfratriões* passados
são estes dous de uma fragoa,
são galhetas germanados;
porém se forem cheirados
este é galheta d'agoa.

O *Auto do Physico* tem lances perfeitamente comicos, e ás vezes uma certa nudeza dos Autos de Gil Vicente, sem comtudo lhe egualar o lyrismo. Notaremos esses lances, expondo a urdidura da peça. Mamede é o typo do creado de Physico, sempre namorado das moças da sua igualha, sempre priguiçoso e illudindo por todos os modos o serviço; Ignez é a creada, typo derivado da *Celestina,* empiscando para Mamede, e

alcovitando a filha do patrão. Abre a scena com um cavaco amoroso entre estes dois galantes serventuarios, e quando estavam em colloquios apparece um Escudeiro, que vem apaixonadissimo pela filha do *Physico*, e lhes pergunta se a menina recebera a carta que lhe mandara. Mas o Escudeiro quer vêr a menina e a criada Ignez diz que se finja doente, e a pretexto de ir consultar o Physico, lhe entra em casa e assim a vê de perto. — A segunda scena passa-se entre o Physico e sua filha, aquelle queixando-se da demora do criado Mamede, a menina defendendo-o, e logo que o criado chega com a moça começa uma altercação, que é interrompida pela entrada do Escudeiro namorado que faz de doente. — Esta terceira scena é bastante dramatica, é o cavaco entre o doente por amor e o Physico infatuado, ainda citando Avicena:

PHYS: Tem febre, mas é pequena,
Senhor, a imaginação
faz causa, não deis a mão,
que isto é texto da *Vicena*
De morbis do coração.

A scena é longa e cheia de chiste; pinta os costumes do seculo XVI; bem merecia ser aqui transcrita. A quarta scena é o encontro do Escudeiro com Ignez, em que lhe dá conta do seu estratagema e como lhe saíu ao pintar; Ignez, verdadeira discipula da *Celestina*, illude o pobre escudeiro, por que a filha do Physico está para casar com um estudante de Salamanca, cha-

mado Lucas de Lemos, e não sabe das cartas nem das girias do Escudeiro, que se chama Lopo de Andrade:

IGN: (*Á parte*) Dá tu passadas,
rompe botas escusadas,
anda de uma a outra parte,
que ella, nem parte nem arte
sabe de tantas meadas.

A quinta scena passa-se entre os criados e dois *Matantes,* talvez o que hoje se chama Fadistas. Ha uma briga de ciumes entre Ignez e Grimaneza, por causa dos amores do criado Mamede, que canta aquelles versos já citados de um velho romance popular, por Gil Vicente:

Sobre mim vi guerra armar, etc.

Depois Mamede é espancado pelos *Matantes* e refugia-se em casa. N'esta scena Mamede, Ignez e a filha do Physico, para se entreterem começam o jogo das mentiras, imitado dos costumes populares:

FILHA: Ignez, vem-te aqui assentar,
querereis vós outros jogar
ás mentiras?
IGNEZ: Senhora sim.
FILHA: E' jogo para estas noutes,
para passar o seram,
quem perder apar' a mão.
MOÇO: Se isso é jogo de açoutes
não jogo.

FILHA: D'açoutes não.
Quem menos lançar a barra
no mentir, pôr-lhe-hão mascarra,
e dar-lhe-hão em cada mão
duas palmatoadas.
IGNEZ: Não.

Aqui vem esta satyra ironica á cidade de Lisboa:

FILHA: Eu digo que esta cidade
cheia de toda a nobreza
tem por timbre e por fineza
de falar sempre verdade.

A moça Ignez vae buscar á cosinha um tição para fazer as mascárras, e uma palmatoria para as mãos dos que não souberam mentir. Emquanto estavam n'isto, entra um Pescador de Alfama a consultar o Physico, que não está em casa, ácerca de uma dôr de sua mulher; Mamede veste a loba, põe a gorra, e começa a responder em latim; depois não quer acceitar o pagamento da consulta em dinheiro de cobre. O Pescador trazia um bacio com a ourina da mulher; em Gil Vicente tambem se usava esta liberdade. Quando Mamede estava fazendo de Physico, entra o verdadeiro dono da casa, estafado de andar pelo Lumear á busca da morada do tal Escudeiro namorado. Esta scena ainda hoje seria de effeito. Quando o Physico fala á filha ácerca da demora de seu noivo Lucas de Lemos, entra o Escudeiro, fingindo que vem de Salamanca, e quando lhe perguntaram se seu tio não viera, responde:

Senhor, meu tio ficou
por se oppôr a uma cadeira,
que em Salamanca vagou.

Estava n'isto quando apparece o verdadeiro noivo, Lucas de Lemos. A sitação faz lembrar os *Amphytriões*. O sarcastico Mamede aggrava a posição falsa em que se acha o Escudeiro Lopo de Andrade; cresce o escandalo, parece que haverão mortes, e eis que fala em prosa a intrigante Ignez, desculpando a Menina, e dizendo que ella fôra causa de todo aquelle engano. Lopo jura que irá fazer vida n'um convento, dão-se as mãos e entra Mamede «*com os musicos que ficam e vão-se todos e assi fenece a obra.*» Pela vida do Chiado se vê que Jeronymo Ribeiro não seria mais feliz; em uma scena d'este auto, descobrem-se intimas queixas de pobreza, aggravada pela miseria publica:

PESC: Não se póde já pescar
dinheiro por nem um modo,
anda tam turvo este mar,
que é impossivel tirar
sem lisonjas por engodo;
pesco uma pobre vez
para comer és não es
como anzol d'agorazeira,
vem o anzol da Ribeira,
pesca cifra, leva dez.
Então casa d'aluguer,
vestir e calçar me dana,
passa a receita o comer.
MOÇO: Eu que vos heide fazer,
se sois pescador de cana.

Foi esta pobreza dos escriptores dramaticos que os conservou entre o povo e lhes fez imprimir ás suas composições um cunho verdadeiramente nacional.

CAPITULO V

Luiz de Camões

Camões escreve os *Amphytriões* na Universidade de Coimbra. — Seu conhecimento de Gil Vicente. — Origem grega da fabula de Amphytrião. — O Auto de *El-Rey Seleuco*. — O prologo em prosa e os theatros particulares.—Hypothese sobre a origem das desgraças de Camões. — A *Celestina*, *Braz Quadrado*. — No *Filodemo* conhece-se a influencia italiana.

Durante a vida escholastica, que decorre de 1539 a 1542, assistiu Camões na Universidade de Coimbra á representação de varias comedias, que, segundo o costume das Universidades da Europa, os estudantes compunham e ensaiavam na occasião de ferias; ainda no tempo do Doutor Antonio Ferreira, quando a comedia nacional ia cedendo o terreno á comedia classica introduzida pela Renascença italiana, fala elle das excellentes comedias que antes de si se haviam representado, as quaes nada deixavam a desejar ás dos antigos. A allusão de Ferreira deve propriamente entender-se com referencia ás tragedias de Buchanan, e ás imitações de Plauto e Terencio. Camões, seguindo os habitos escholares, escreveu tambem o *Auto dos Amphytriões*, comedia classica imitada livremente de Plauto, mas tornada nacional pela fórma poetica da redondilha popular, e pela confusão dos costumes mo-

dernos com os antigos. Pelo assumpto se vê qual a tendencia do theatro nos ensaios academicos, que pendiam sobre tudo para a admiração dos exemplares da antiguidade. Camões comprehendendo a belleza da Renascença, não quiz sacrificar-lhe completamente a graça da poesia nacional.

Jorge Ferreira de Vasconcellos e Sá de Miranda abandonaram a fórma poetica da comedia, para a tornarem mais culta, emancipando-a do verso de redondilha usado nos Autos populares. Em Camões, o sentimento nacional venceu; o assumpto é classico, a fórma é genuinamente portugueza. Antes de Camões já no theatro hespanhol fôra tratado o mesmo assumpto de *Amphytrião,* que se presta maravilhosamente para a farça. A historia de *Amphytrião* foi pela primeira vez posta em scena por Epicharmo, que, como todos os poetas doricos, divertia-se a ridicularisar as divindades da mythologia grega. Na farça de *Amphytrião,* dá-se a parodia antireligiosa dos amores de Jupiter tomando a forma de Amphytrião, que está na guerra, para apparecer diante de sua mulher Alcmena e assim conseguir por traição o que lhe era impossivel á boa mente. Em outras composições de Epicharmo, Jupiter apparece na fórma de um gordo comilão, Minerva em belfurinheira de realejo, Castor e Pollux em pantomineiros obscenos. Plauto apoderou-se da peça de Epicharmo e accomodou-a á sociedade romana, onde o caracter de Alcmena se reveste da rigidez de uma Cornelia. Fazendo ressurgir esta obra da antiguidade,

16

parece querer-se, pelo riso provocado por ella mesma, acordar a alma da grande fascinação da Renascença. Camões era mais nacional do que classico, e a não se ter em vista o motivo do divertimento escholar, que o levou a fazer esta imitação de Plauto, julgar-se-hia que escolhera a comedia dos *Amphytriões*, em desaggravo da eschola velha de Gil Vicente, então já bastante atacada. A perfeição, com que as scenas estão entre si encadeadas, é devida ao modello que seguiu; da edade media, ou principalmente da comedia italiana, conhece-se a dupla acção em que os creados fazem a parodia das situações por que passam os amos, d'onde veiu depois a formar-se o *imbroglio*. No Auto de Camões o caracter de Alcmena é ainda bastante romano. Na scena dos creados Feliseo e Bromia, allude a Lisboa:

> Que não digam os de *Alfama*
> Que não tenho namorada.

N'esta mesma scena Bromia sae cantando os primeiros versos do romance de *Flerida*, com que Gil Vicente rematou a Tragicomedia de *Dom Duardos*, romance que andou na tradição oral do povo, que foi recolhido no Cancioneiro de Anvers, e que ainda no seculo XIX se cantava não muito abreviado nos Açôres. (1)

> Voyme á las téerras estrañas
> A dó ventura me guia. (2)

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. IV.
(2) *Obras de Camões*, t. III, p. 309. Ed. de Barreto Feio.

Os versos de Gil Vicente, vulgarisados em 1533 em Evora, poucos annos depois já se afastavam algum tanto d'esta lição originaria:

> Voyme á tierras estrangeiras
> Pues ventura allá me guia. (1)

Camões conhecia o theatro de Gil Vicente, e seguia algumas regras dramaticas adoptadas pelo velho mestre. O uso do hespanhol, nos Autos de Gil Vicente em que se fala portuguez, é proveniente da necessidade de formar uma linguagem rude para o typo grosseiro que representa. Esta observação fel-a primeiramente Rapp, e se prova por palavras de Gil Vicente, que explicava o intuito da escolha. Camões adoptou o mesmo systema; quando Mercurio, que vem ajudar a Jupiter no fingimento de Amphytrião, fala a sua linguagem, é em portuguez; quando encarna em si a figura do creado Sósea, escolhe o hespanhol como linguagem rude:

> Quero-me fingir ladrão,
> Ou phantasma...............
> E com tudo se passar,
> A fala quero mudar
> Na sua, de tal feição
> Que couces e porfiar
> Lhe façam hoje assentar
> Que sou Sósea e elle não.

E segue logo na rubrica: «*Falla Castelhano*». Como Gil Vicente, Camões tambem espalhou nos seus

(1) *Obras de Gil Vicente*, t. II, p. 250.

*

Autos um grande lyrismo, o qual se deve julgar um dos principaes caracteristicos da eschola nacional. A analyse da contextura dramatica seria indispensavel se o Auto não fosse imitação. O *Auto dos Amphytriões* andou manuscripto durante a vida do poeta, e só em 1587, sete annos depois da sua morte, é que foi recolhido por Affonso Lopes, que o publicou junto com os Autos de Antonio Prestes (1) a este tempo provavelmente já tambem falecido. No theatro portuguez do seculo XVIII, a farça epicharmica de Amphytrião foi posta outra vez em scena pelo desgraçado poeta Antonio José da Silva; a opera de *Amphytrião* ou *Jupiter e Alcmena,* foi representada no theatro do Bairro Alto, em Maio de 1736. A fórma em prosa, entremeiada de córos, arias e recitativos conhece-se que é influenciada pela opera italiana que então apparecera em Portugal; o mixto do *imbroglio* com o gongorismo de seiscentos realça o pico comico, em que o expectador se ri á falta de intenção e pensamento de toda a peça. O *Amphytrião* de Molière fôra representado em 1668; o theatro francez, principalmente o tragico, foi quasi todo traduzido em portuguez; é de suppôr que Antonio José não conhecesse este Auto de Camões, e que imitasse a comedia franceza, ficando-lhe por isso inferior.

O segundo Auto que escreveu Camões foi o de *El-Rei Seleuco,* tambem de assumpto classico, ainda na

(1) *Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas,* fol. 86 a 101.

fórma nacional da redondilha; não foi conhecido pelo collector Affonso Lopes, por isso não se encontra na sua publicação de 1587; imprimiu-se pela primeira vez na edição de 1645, tendo sido achado nos manuscriptos do Conde de Penaguião, pae de João Rodrigues de Sá, a quem as *Rimas* eram dedicadas. O Auto deve julgar-se escripto entre 1542 e 1546, tempo em que voltou da Universidade e frequentou a côrte de Dom João III, antes de soffrer o desterro de Lisboa por causa dos amôres que trazia no paço com Dona Catherina de Athayde. N'este tempo tinha relações de amisade com a principal nobreza; e depois do ultimo Auto de Gil Vicente em 1536, apenas o fidalgo Jorge Ferreira de Vasconcellos escrevera as comedias de *Eufrosina* e *Ulyssipo,* e o Cardeal Dom Henrique fizera representar as Comedias de Sá de Miranda. N'este periodo passou Camões os annos mais felizes da sua vida; a graça do prologo de *El-Rei Seleuco* demonstra um certo bem estar moral. O prologo do Auto é em prosa; por elle se conhece a existencia das representações particulares, e se descrevem engraçados costumes do velho theatro portuguez. Como grande parte dos Autos de Gil Vicente, o Auto de Camões foi escripto para ser representado em uma noite de Natal, segundo o costume portuguez, conservado nas *Lôas* populares, que as *Constituições* dos Bispados prohibiram: «E n'isto fenecerá o Auto, com musica de chocalho e buzinas, que Cupido vem dar a uma alfeloeira a quem quer bem; e ir-se-hão vossas mercês cada um para

suas pousadas, *ou consoarão cá comnosco d'isso que aí houver.»* Na abertura do Prologo, o mordomo ou dono da casa diz aos espectadores: «Eis, Senhores, o autor, por me honrar n'esta *festival noite*, me quiz representar uma farça; e diz, que por não se encontrar com *outras já feitas*, buscou huns novos fundamentos para a quem tiver hum juizo assi arrazoado satisfazer.» Camões refere-se aqui com certeza aos Autos de Antonio Ribeiro Chiado, por isso que em outro logar do prologo o cita como modello da mordacidade; lembrando-nos do titulo dos Autos do Chiado, o *Auto das Regateiras*, a *Pratica de Compadres*, parece comprehender-se o periodo: «E diz que quem se d'ella não contentar, querendo outros novos acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos Escudeiros da Castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do Boticario, e não lhe faltará que conte.» Em umas coplas, Chiado apoda Camões com a alcunha de *Trinca-Fortes;* ou por que se temesse d'elle ou pela rivalidade dos sectarios e inauguradores da comedia italiana, diz o Mordomo no Prologo: «Ora quanto á obra, se não parecer bem a todos, o Autor diz que entende d'ella menos que todos os que lh'a puderam emendar. Todavia isto é para praguentos; etc.» O prologo em prosa com que Camões antecede o auto de *El-Rei Seleuco*, é uma especie de theatro por dentro; o Mordomo anda nos preparativos para a representação da noite de consoada; pergunta ao moço se já chegaram as figuras. Aqui dá-se o mesmo facto que no theatro fran-

cez, onde ás vezes a multidão entrava á força: «Ora, vieram uns embuçadotes e quizeram entrar por força; eil-o arrancamento na mão; deram uma pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram uma meia calça ao Ermitão; e agora diz o Anjo que não hade entrar, até lhe não darem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não pôrem uma estopada na calça.» Por esta passagem se conclue que no seculo XVI haviam representações dramaticas em familia; que os ociosos de bom gosto procuravam introduzir-se na festa, apesar de não serem convidados: «vae d'aqui a casa de Martim Chinchorro e dize-lhe que temos cá Auto com grande fogueira;...... ír-lhe-has abrir a porta do quintal, porque mudemos o vinte aos que cuidão de entrar por força.» O Mordomo continúa a arranjar a sala, e diz para os expectadores: «vossas mercês he necessario que se cheguem uns para os outros, para darem logar aos outros senhores que hão de vir; que de outra maneira, se todo o curro se ha de gastar em palanques, será bom mandar fazer outro alvalade; e mais, que me hãode fazer mercê, que se hãode desembuçar, porque eu não sei quem me quer bem, nem quem me quer mal: este só desgosto tem um Auto, que he como officio de Alcaide: ou haveis deixar entrar a todos, ou vos hãode ter por villão ruim.» Por esta citação se vê que o logar da scena para esta representação em familia, era um *côrro*, ou *pateo*, tal como se usava no velho theatro hespanhol. O Auto era representado no Natal; por isso havia casa juncada para passear, fogueira com cas-

tanhas, mesa posta com alcatifa e cartas, e um *Auto* para desfastio da Noite. Nisto chegou o convidado Martim Chinchorro, que entrou pela porta do quintal, e passadas as devidas cortezias, diz: «Ora pois, Senhor, o Auto he tal que he? Porque hum Auto enfadonho traz mais somno comsigo que uma pregação comprida.» Responde o Mordomo: «Por bom m'o *venderam*, e eu o tomei á cala de sua *boa fama.*» N'este tempo o theatro começava a tornar-se um divertimento familiar, e por estas palavras do Mordomo se vê, que os poetas especulavam com este novo uso. Aqui critíca tambem Camões os actores: o *villão*, que *arranca a fala da garganta com mais sem saber que uma pera pão*, uma *donzella*, que *falla como Apostolo, mais piedosa que uma lamentação.* Passados todos os preparativos entra a primeira figura. Diz o Mordomo: «Moço, mete-te aqui por baixo d'esta meza, e ouçamos este representador, que vem mais amarrotado dos encontros que um capuz roxo de piloto...» O Representador começa a declamar em verso alexandrino, e depois interrompe-se, dizendo que lhe esqueceu o papel: «mas não sou de culpar, por que *não ha mais de trez dias*, que m'o déram.» O Escudeiro Ambrosio vê que aquella figura *erra os ditos*, e por fim reconhece que foi por galanteria de novidade: «Mas se assi he, ella *he a melhor invenção que eu vi;* porque já agora representações, todas he darem por praguentos; e são tão certos, que he melhor erral-as, que acertal-as.» Produzido este abalo nos expectádores, entram então as verdadeiras figuras do

Auto. A ideia é nova, e introduzida por Camões; sobretudo o valor d'este prologo está em elucidar-nos ácerca dos costumes theatraes do seculo XVI, sobre o logar da scena, representações em familia, compra de Auto, critica da declamação, tempo em que se decoravam as partes, accomodação dos expectadores, e sobre tudo ácerca dos assaltos nocturnos dos rufiões de beccos, que se introduziam por força para assistirem á representação do Auto, e das rivalidades de eschola.

O thema do *Auto de El-Rei Seleuco* é tirado da historia antiga; encontra-se em Valerio Maximo, em Justino, Plutarco e em Polybio contado o facto de Antiocho Soter apaixonar-se a tal ponto por Stratonice, sua madrasta, que se sentia morrer da mais profunda nostalgia. Seu pae El-Rei Seleuco, consultou todos os medicos e um d'elles, notando que o pulso do principe se alterava e batia com mais força quando entrava a rainha, descobriu a causa da sua doença e declarou-a ao monarcha. Seleuco, era velho; desfez o seu cazamento com Stratonice e deu-a ao filho. Este assumpto é bastante subjectivo para ser tratado no velho theatro, aonde a paixão não podia tomar realidade por falta de actores consummados, e sobretudo por falta da descoberta do mundo moral, que data do tempo de Shakespeare. Camões é tanto mais assim admiravel, por ter sido levado pela intuição do genio a tocar uma ordem de factos que estavam por descobrir. A Comedia de *El-Rei Seleuco* nunca fôra tratada em forma dramatica; que circumstancia levaria Camões a es-

colher este assumpto? Escripta durante o tempo que frequentava a côrte de Dom João III, apaixonado pela sua dama Dona Catherina de Athayde, é natural que tivesse ouvido a dolorosa lenda dos amores do monarcha, quando principe, pela rainha Dona Isabel, mulher de Dom Manoel, seu pae. Tal é a situação, descripta com um grande lyrismo e ao mesmo tempo com uma realidade viva na comedia de *El-Rei Seleuco*. Accresce, que esta comedia, escripta muitos annos antes da comedia de *Philodemo*, não foi publicada na collecção de Affonso Lopes em 1587, e se conservou desconhecida, entre os papeis do Conde de Penaguião até ao anno de 1645, quando já estava perdida a memoria do facto. Para maior confirmação d'esta hypothese cumpre extractar para aqui algumas palavras dos *Annaes de Dom João* III, de Frei Luiz de Sousa: «Sobre estas rasões, que todas obrigavam ao Principe a magoar-se, pello que tocava ao povo e á reputação de quem o gerara, accudiam a lhe fazer guerra as do interesse proprio: *que eram tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua, e querer seu pay para si em segredo e como que a furto, a mesma mulher que pera elle tinha muytas vezes publicamente pedido*. Ajuntava representar-lhe o entendimento, e a edade de dezeseis annos mal soffrida já e ardente para similhantes materias, que o mesmo pae confessava culpa no segredo que com elle usava em tamanha resolução. E todavia devemoslhe muito louvor, porque sabendo sentir, nunca por palavra nem obra, mostrou a seu pae signal de senti-

mento nem desgosto.» — «Entretanto vinha caminhando para Portugal a nova rainha (D. Isabel) *desgostada tambem, como he de crer, da troca do esposo*... Era o Principe n'este tempo entrado nos dezesete annos, de gentil presença, alegre e amavel semblante, mas temperado de hum certo rigor de virilidade, que criava respeito e reverencia em quem o via. — Galante e custoso, mas á portugueza, acompanhou seu pae: e chegando á Rainha, se humildou para lhe beijar a mão, com a sinceridade e cortezia de quem a reconhecia por mãy e senhora; que ella lhe não quiz dar por muyto que o Principe instou e perfiou no cumprimento.» (1) Depois de trez annos de casado com a namorada de seu filho, morreu el-rei Dom Manoel, a 5 de Dezembro de 1521. O povo de Lisboa requereu a El-Rei Dom João III, que cazasse com a Rainha Dona Isabel sua madrasta, nova; a nobreza, apoiada por Dom Jayme Duque de Bragança, pedia-lhe instantemente a realisação d'este voto. Diz Frei Luiz de Sousa: «Não havia na terra quem tivesse por desacerto este conselho senão só a pessoa a quem mais tocava, e melhor estava, que era o mesmo Rey. Não lhe soffria o animo aver de chamar esposa a quem dera o nome de mãy; aver de tratar por egual a quem reconhecera por senhora: e emfim não acabava com sua honestidade aver de tratar amores, inda que santos e castos, com a mu-

(1) *Annaes*, cap. v, pag. 16 e 17; cap. XII, p. 50.

lher que o fora de seu pay.» No *Auto de El-Rei Seleuco*, o principe Antiocho, ainda criança, namora-se de Stratonice, tambem nova, casada com o velho monarcha; a allusão ao facto succedido na côrte portugueza é evidente, e andava na memoria de todos; porém El-Rei Dom Manoel não foi generoso como Seleuco. A Comedia de Camões seria representada em festa de familia entre os annos de 1542 a 1546, em que foi desterrado da côrte. Qual o motivo d'esse desterro? Todos os biographos comprazem-se em attribuil-o aos amores com Dona Catherina de Athayde, que se tornaram publicos no paço. Este facto não basta para explicar a completa desgraça do poeta, que data de 1545, quando vemos os muitos amores que se davam entre os fidalgos e as damas do paço, que se acham celebrados nos versos chistosos recolhidos por Garcia de Resende no *Cancioneiro geral*, recitados nos serões da severa côrte de Dom João II e na de Dom Manoel. Sem querer formar uma nova lenda da desgraça de Camões, ousamos comtudo aventar que a Comedia de *El-Rei Seleuco*, que só foi impressa depois dos Philippes, seria interpretada pelos inimigos de Camões como allusiva aos amores de Dom João III, quando principe, pela Infanta Dona Isabel, irmã de Carlos V, que seu pae, el-rei Dom Manoel, tomou para sua terceira mulher ás escondidas do filho. Por causa d'esta intriga amorosa, estavam nas boas graças do monarcha aquelles, que Dom Manoel perseguira, por serem do partido do principe. Na Comedia de *El-Rei Seleuco* achar-se-hia uma

especie de censura por Dom João III não ter casado com sua madrasta como requeria o povo de Lisboa? Vista á luz d'este criterio, a comedia de *El-Rei Seleuco* é das mais curiosas do theatro portuguez.

O *Auto de Philodemo* foi a terceira e ultima comedia escripta por Camões; em 1555 celebraram-se em Gôa os festejos pela successão de Francisco Barreto, que succedeu a Dom Pedro de Mascarenhas. (1) Camões tomou partes nas festas e escreveu o *Auto de Filodemo,* que andou manuscripto até 1587, tempo em que foi colligido por Affonso Alvares. Como viria o Auto para Lisboa? Seria do numero d'aquelles versos que roubaram a Camões, dos quaes nunca teve mais noticia? O *Auto de Filodemo* resente-se já um pouco do *imbroglio* italiano, da *comedia sostenuta,* como se vê pela dupla acção, e mais ainda por um pronunciado caracter idylico e pastoril. Pelas allusões, se vê como a Comedia hespanhola da *Celestina* era bastante lida em Portugal. O moço Vilardo, descrevendo a criada Solina, que levava os recados de Filodemo a Dyonisa, compara-a a esse eterno typo inventado por Fernando Rojas:

> Como se faz *Celestina,*
> Que por não lhe haver inveja,
> Tambem para si deseja
> O que o desejo lhe ensina.

(1) Juromenha, *Obras de Camões,* t. I, p.70.

Em outro logar o mesmo Vilardo, falando um Doloroso diz: «Já sabeis que esta nossa Solina he tão *Celestina,* que não ha quem a traga a nós.» Como versado na leitura d'esse monumento do Theatro hespanhol, Camões descreve admiravelmente a scena, em que Solina entrega a sua ama uma carta de Filodemo. É essa a parte em que apparecem verdadeiros toques que definem um caracter. Os outros personagens são mais convencionaes:

SOLINA:	Senhora, a muita affeição Nas Princezas d'alto estado Não he muita admiração; Que no sangue delicado Faz amor mais impressão. Se m'ella quizer peitar, Prometto de lhe mostrar Uma cousa muito d'arte, Que lá dentro fui achar.
DIONYSA:	Que cousa?
SOL.:	Cousa d'esprito.
DION.:	Algum pouco de lavores?
SOL.:	Inda ella não deu no fito? Cartinha sem sobre-escripto, Que parece ser de amores.
DION.:	Essa é a boa ventura?
SOL.:	Bofé que me pareceu.
DION.:	E essa donde nasceu?
SOL.:	No meu cesto de costura; Não sei quem m'alli meteu.

O dialogo prosegue vivo e chistoso até que Solina faz com que a ama queira ella propria ler a carta para saber de quem é. O Auto é entremeado de prosa e verso; a prosa variada com as mais pittorescas locuções populares da nossa lingua, com um toque profunda-

mente nacional, o verso salgado na quintilha feliz e epigrammatica, de vez em quando apimentada com o remate de um anèxim, que parece ter-se feito para aquella situação. Camões obedecia a duas influencias, ao theatro nacional, que continuava a tradição do velho Gil Vicente, e ao cultismo italiano, que ás vezes o obrigava a converter as scenas em eclogas e pastoraes. Em uma allusão engraçada, cita *Filodemo* um typo popular de uma farça do theatro portuguez, hoje anonyma, da qual não resta mais do que o titulo: «e pois o tempo nos não vem á medida do desejo, vamonos lá; e se puderdes fallar, fazei de vos mil manjares, porque lhe façaes crêr, que sois mais *esperdiçado de amor* que um *Braz Quadrado.*» No primeiro *Index Expurgatorio* que se publicou em Hespanha em 1559, acha-se já lá prohibido «O *Auto de Braz Quadrado*, por Vicente Alvares.» (1) Este Auto é anonymo, e Vicente Alvares é o nome do impressor; quatro annos depois de Camões o ter citado como popularissimo, por isso que d'esse typo *desperdiçado de amor* tira a allusão que põe na boca do moço Filodemo, cahia sobre *Braz Quadrado* o anathema da Inquisição de Hespanha. No *Index Expurgatorio* de 1624 se prohibe tambem «O *Auto de Braz Quadrado*, não se emendando como se nota no Expurgatorio.» (2) N'este tempo a eschola italiana inaugurada por Sá de Miranda e con-

(1) *Citado Index*, pag. 20, col. 2.
(2) *Index*, pag. 95, e pag. 268.

tinuada por Ferreira e pelos quinhentistas, faz pender Camões algum tanto para o bucolismo. No *Filodemo* allude tambem á moda de petrarchismo: «Uns muito almofaçados, que com dois ceitís fendem a anca pelo meio, e se prezam de brandos na conversação, e de falarem pouco e sempre comsigo, dizendo que não darão meia hora de triste pelo thezouro de Veneza; e gabam mais Garcilasso que Boscão, e ambos lhes saem das mãos virgens.» «Eu vol-o direi: porque todos vós outros os que amaes pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não hade querer mais da sua dama que amala; e virá logo o vosso Petrarcha, e o vosso Pietro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem d'arte, mostrando razões verisimeis e apparentes para não quererdes mais de vossa dama que vel-a; e mais até fallar com ella.» Por estes factos descreve Camões e ataca o languor dos costumes do tempo, propagado pelo bucolismo. Por estas trez comedias que restam do nosso epico se vê que elle comprehendia a creação dramatica, que teve sempre para si como accidental; sentindo a grande belleza do theatro popular, não pôde abandonal-o completamente pelo cultismo da renascença italiana; assim o seu genio lyrico, a grande riqueza das locuções vulgares, e a redondilha chistosa do theatro nacional foram por elle accommodadas ás fabulas antigas e ás pastoraes do gosto siciliano.

CAPITULO VI

Antonio Prestes

Influencia de Gil Vicente sobre o genio de Antonio Prestes.— A collecção de Autos, feita por Affonso Lopes. — Porque não publicou a segunda parte? — Tempo em que foi escripto o Auto da *Ave-Maria*. — Sua lucta com a eschola italiana. — O *Auto do Procurador*. — Prestes pertence á primeira metade do seculo XVI.

Antonio Prestes era natural de Torres Novas, e exerceu em Santarem, aonde casou, o officio de *enqueredor do civel*. São estas as unicas memorias que chegaram até nós, e pouco mais esperamos adiantar. Na Historia do Theatro portuguez cabe-lhe a mesma parte que aos *Clercs de la bazoche*, do velho theatro francez; a sua profissão levava-o á dramatisar as anecdotas da vida judicial. Sería talvez em Santarem, aonde Gil Vicente residia, que o chistoso *enqueredor* recolhêra as tradições do mestre; pelo facto de vêr alí representações particulares dos seus Autos, tudo contribuiria para acordar-lhe o genio comico. Os Autos de Antonio Prestes que ainda existem, são em numero de sete; antes de 1587 foram escriptos, e talvez representados sómente em theatros de provincia, por isso que os seus titulos não apparecem citados nos *Index Expurgatorios* de 1580 e 1624. É de suppôr que Antonio Prestes tivesse morrido antes de Affonso Lopes imprimir á sua custa os sete Autos, porque na mesma collecção vem Autos de Camões, morto em 1580, de

Jorge Pinto, morto em 1523, e de Jeronymo Ribeiro, talvez já fallecido, porque aí não se incluem os Autos de seu irmão Antonio Ribeiro Chiado, que ainda vivia, e só morreu em 1591. Por este tempo já o theatro tinha local fixo em Hespanha, a que se chamava *pateo de comedias,* e bem cedo entrou este uso em Portugal, aonde encontrâmos logo a mesma designação. Assim como em Hespanha o producto dos *pateos das comedias* foi applicado para os pobres, em 1588 Philippe II deu o privilegio exclusivo dos theatros portuguezes ao Hospital de Todos os Santos, aonde Gil Vicente em 1518 representára.

De Hespanha saíam bandos de comediantes, correndo todas as terras e representando os mais caprichosos Mysterios; Cervantes e Rojas descrevem-nos meúdamente esta grande paixão do povo pelo theatro, tornando-se a vida de comediante o valhacouto de frades renegados, de vadios e soldados desertores. Antonio Ribeiro Chiado, frade franciscano, obedeceu a este impulso; sobre estes costumes escreveu Quevedo a engraçada novella do *Gran Tacaño*. A vertigem geral pela representação das comedias levou o governo hespanhol em 1586 a reunir uma junta de theologos, para decidirem se eram licitas as representações scenicas; logo no anno seguinte, em 1587, os Autos de Antonio Prestes foram recolhidos, juntos com os de mais quatro poetas comicos portuguezes, em um volume em 4.º, com o titulo: «*Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas feitas por Antonio Prestes e*

por Luiz de Camões, e outros authores portuguezes, cujos nomes vão no principio de suas obras. Agora novamente juntas e emendadas n'esta primeira impressão, por Affonso Lopes, moço da capella de Sua Magestade e á sua custa. Impressas com licença e privilegio real por André Lobatô, impressor de Livros, Anno 1587.»

Affonso Lopes, era moço da Capella de Philippe II, e talvez filho do poeta comico Anrique Lopes, auctor da *Cena Policiana*, que elle com amor filial reuniu com os Autos de Prestes e de Camões; talvez pelo facto de ser moço da Capella real tivesse ingerencia na Capella do Hospital de Todos os Santos, aonde se davam representações a beneficio da caridade, e aí recolhesse esses Autos dispersos. Affonso Lopes tencionava continuar a collecção, como vêmos pelo titulo *Primeira parte*, e as circumstancias que mais o impediriam, talvez fossem ou ainda estarem vivos os auctores dos outros Autos que recolhêra, ou então a Portaria de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, que prohibia todas as representações que o Hospital de Todos os Santos não auctorisasse primeiro. A decisão da junta dos theologos hespanhoes tambem poderia influir em Portugal, e no animo do collector. São os seguintes, os Autos que ainda existem de Antonio Prestes: O *Auto da Ave-Maria* (fol. 1 a 26), o *Auto do Procurador* (fol. 27 a 41), o *Auto do Dezembargador* (fol. 61 a 74), o *Auto dos dois Irmãos* (fol. 75 a 85), o *Auto da Ciosa* (fol. 112 a 125), o *Auto do Mouro encantado* (fol. 126 a 143), e o *Auto dos Cantarinhos* (fol. 163 a 179).

O *Auto da Ave-Maria*, lembra a primeira maneira de Gil Vicente, quando ainda não ía mais além das allegorias dos *Mysterios*; o seu estylo e modo de conceber uma acção dramatica prova a antiguidade do Auto, escripto pouco depois do triumpho da Reforma na Europa; aqui sustenta Prestes, que a fé sem ser coadjuvada pela rasão é esteril e sem obras. É este o resultado do grande movimento intellectual do seculo XVI, que não poderia ser proclamado vigorando a Inquisição:

MESTRE: Sois, Rasão, mate forçado
a que hemos de vir em fim.
E já que a gentilidade
tanto se regeu por vós,
mais vem regermo-nos nós
que em vós pormos a verdade
que ella em si por vós não pós;
e tambem todo o christão
que escurece
quem sois, que vos não conhece,
ficou christão sem rasão,
fé sem obras me parece.

N'este mesmo Auto diz uma rubrica: «*Entra o diabo vestido á Italiana, que vem enganar*, etc.» A devassidão dos papas fizera-os no seculo XVI ser comparados ao Anti-Christo. É esta tambem a audacia de Gil Vicente, o que basta para caracterisar o Auto da *Ave-Maria* como dos mais antigos da sua eschola. O diabo que entra *vestido de Italiano* apresenta-se como architecto, para construir um castello; cumpre notar que o Infante Dom Luiz, antes de 1535, mandava vir

architectos de Italia para guarnecerem o reino e as possessões de Africa, de castellos. Á vista d'este facto, os versos que se seguem quasi que determinam a época em que teria sido escripto o *Auto da Ave-Maria :*

> Yo sè las colunas Doricas
> y Corynthias, y sè mas,
> las Jonicas de la paz
> de la guerra las theoricas,
> sus talles, bases, compas,
> pero acá su manicordio
> sus retoricas, etc.

N'este Auto encontra-se uma allusão a um Pintor e Architecto italiano, circumstancia que nos fará precisar mais a data da sua composição :

> muy ala suma
> la escrevi, al no presuma
> della el gran *Sebastiano*
> fui la tinta yo la pluma.

Este *gran Sebastiano* que aqui se refere é o celebre Bastiano de Sangallo, nascido em 1481, e morto em 1551: foi um grande architecto, e distinguiu-se como pintor pela sua grande sciencia de perspectiva; falava tão bem sobre arte que lhe chamavam o *Aristotile.* A sua fama chegaria a Portugal, no tempo em que Carlos v entrou em Florença, aonde Bastiano se fez admirar pelos seus talentos scenographicos. A este facto se refere Antonio Prestes :

prueva mi *Sebastiano*
los theatros de Marcello
obra altiva,
los labré de pedra biva,
en elles veran mi sello,
si el tiempo no me lo priva.

Eis aqui temos determinado o tempo em que foi escripto o Auto da *Ave-Maria*, quando Carlos v entrou triumphante na Italia em 1529, dominando em seguida Florença. Mesmo avançando mais alguns annos sobre esta data, se vê que Prestes poderia ter escripto o seu Auto em vida de Gil Vicente, que morreu em 1536, e ter tratado com elle em Santarem, aonde ambos residiam.

A exposição do *Auto da Ave-Maria*, já foi publicada por Sousa Lobo na *Revista litteraria* do Porto; por ella nada se fica sabendo da sciencia dramatica de Antonio Prestes. Extractando as *rubricas*, se vê os grandes recursos de scenario. O Auto compõe-se de: «*Hum Diabo, a Sensualidade, a Velhice, a Mocidade, o Enganado da Vida, Pensamentos vãos todos foliando, hum Cavalleyro, a Razão, hum Moço de Cavalleiro, chamado Contentamento terrestre, o Mestre das Obras chamado Bom Proposito, tres Pedreyros, hum Bom Trabalho, outro Bom Serviço, outro Bom Cuydado, dois Philosophos, hum Eraclyto, outro Democrito, trez Viços, tres Potencias, o Esmoler, o Jejum, hum Ratinho chamado Ganhar para Royns, tres Salteadores, trez Anjos, Miguel, Gabriel, Raphael.*» Os personagens que representam as paixões mais indomaveis

entravam em scena «*cantando e baylando e tangendo com guitarra, pandeiro e adufe.*» A folia depois de longos dialogos assenta-se, e fica a Sensualidade falando com o Cavalleiro. De ordinario os novos personagens vinham sempre *cantando*. Democrito entra «*com uma tocha accesa;*» os pedreiros estão picando pedra, tambem ao som de cantigas, que eram romances velhos, como os usava Gil Vicente. N'este tempo tambem já era conhecida a *galharda,* a qual dançam o Cavalleiro e a Sensualidade. Prestes procura em tudo fazer sentir a depravação dos costumes italianos, que provocaram a Reforma. A figura de Esmoler, para se fazer conhecer, entra «*com uma bolsa na mão*». «*Aqui entram os trez Anjos cantando* Te Deum laudamus, *até* Sanctus, Sanctus, Dominus Deus salvo, *e ao* Sanctus *se repõe em giolhos, e acabado de cantar erguem-se todos trez em pé...*» Prestes tambem na rubrica ensina o modo como devia terminar o Auto: «*Aqui se recolhem dando uma volta pelo theatro cantando:* Laudate Dominum omnes gentes, etc.» O *enqueredor* de Santarem, ainda estava embuido das crenças da edade media; no Auto cita a lenda de Virgilio, que ficou pendurado em um cêsto por perfidia da sua amante Lanuce: (1)

> Ó delicto tão nefando
> tão molesto,
> abominavel doesto,
> que pode estar affrontando
> mais a Vergilio n'um cêsto

(1) *Estudos da Edade Media,* na parte em que trata das Lendas de Virgilio.

Contemporaneo de Gil Vicente, o pobre *enqueredor do civel* não foi mais feliz do que o poeta da côrte; elle tambem soffreu a petulancia erudita e o sobrecenho de superioridade da eschola italiana, que propriamente começára em 1527:

Adomou-se com o uzo
fala já por tanta algalia,
beso menos,
que *ha cá Italianos*
sem cheyrarem nunca Italia,
sem Castella, castelhanos.

De modo que nam abastados
de o falarem, mas perdidos
por Italianos vestidos
e Veneza nos toucados
dulce françanos ouvidos
fim de rasões anda tal
de tal carneyro
este Portuguez tinteyro
que estranho no natural
natural no estrangeiro.

Estes versos bastavam por si para determinarem a composição do *Auto da Ave-Maria,* pelo facto de se referirem ás luctas da *eschola italiana,* se não tivessemos dados mais positivos. Nos versos que se seguem queixa-se Antonio Prestes do desprezo da chamada *eschola velha:*

Tanto tirou isto a luz
que obras que estrangeiras são
ornas de luminação,
põe-nas de tença e capuz:
as Portuguezas, no chão,

e he engano! em toda a parte
ha Athenas
e ha Parises e Senas
e ha materia e ha arte,
mas porem faltam Mecenas.

Sena, aqui, é uma cidade de Italia, d'onde era natural o celebre Lactancio Tolomei, com quem Sá de Miranda conviveu emquanto andou por Veneza e Roma. Tambem Gil Vicente se queixou da eschola italiana na Carta dedicatoria a Dom João III.

O *Auto do Procurador* pertence ás farças dos *clercs de la bazoche*. Tem as seguintes figuras: «*Um Procurador, sua Filha, um seu moço chamado Duarte, e uma sua moça chamada Phelippa, um Escudeiro casado, chamado Thomaz de Lemos, outro solteiro chamado Braz da Silva de Toar, hum Atafoneyro, e hum Ratinho, hum Pagem de hum fidalgo, e outro Escudeiro chamado Matheus de Sousa, hum vilão, e hum Ratinho primos de Ambrosio Pegado*, etc.»

Este Auto tambem parece antigo; ha entre elle e a *Fragoa de Amor* de Gil Vicente, um ponto de analogia, por se referirem ambos ao caracter que tomou o casamento com as doutrinas da Reforma da Allemanha. Refere-se proverbialmente ao *Conde de Partinuples*, citado como novella muito lida pela sociedade portugueza em Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*. O *Auto do Procurador* foi escripto ainda no reinado de Dom João III, como se deduz dos versos;

Sentay-vos, senhor doutor,
não sabeis que servidor
tendes em mi, pois sabey,
que sabe a *Rainha* e el *Rey*,
que soys meu pay, meu senhor.

O *Auto do Procurador* não foi representado em Lisboa; pelo contrario, o poeta não sympathisa com a vida da côrte:

E nos ymos a Lixboa,
e de Lixboa se sôa
que todos la são onrrados,
que de pessoa a pessoa
se falam desbarretados.

No *Auto dos Dous Irmãos*, Antonio Prestes resume o pensamento da peça no seguinte argumento: «*Dois irmãos, hum Cioso, outro Confiado, suas Mulheres, o Pae d'elles, um Moço, um Compadre do pay, Cantores, no cabo do qual Auto se trata como estes dous filhos se casaram a furto do pay e o pay não os querendo vêr, houve quem os metesse d'amisade, de maneira que o pay lhe deu tudo o que tinha, depois que lh'o deu o não quizeram mais ver nem agasalhar, até que o pay se fez que queria morrer, e encheu um cofre de areia, e meteu dentro um rifam que diz: Quem se desherda antes da morte, e com isto fenece o Auto*, etc.» O tempo em que foi escripto este Auto tambem se póde deduzir de uma circumstancia que aí se repete bastantes vezes. Prestes cita o *Palmeirim*, cuja primeira edição de Luiz Hurtado, é de 1546. Nos versos diz:

Lêr-lhei *Palmeirim*, etc.

....

Não, é *Palmeirim de França*
que nada se lhe joeira.
He trigo francez, peneira
será *Palmeirim* pilhança, etc.

Não venham livros d'estorias
livrar-vos pera mamados,
com *Palmeirins* furtorias, etc.

A comparação com a novella de *Palmeirim* teria então a graça de uma allusão conhecidissima de todos, pelo grande interesse que despertára logo na apparição. Estes versos parecem referir-se á edição franceza e anonyma feita durante a estada de Francisco de Moraes em França entre 1540 e 1543; os versos allusivos a *Palmeirim de França*, e *Palmeirim pilhança*, accusam o roubo de Luiz Hurtado.

Antonio Prestes, muito inferior a Gil Vicente na graça e no lyrismo, é o mais distincto poeta da eschola dramatica nacional. As suas obras são hoje rarissimas; por felicidade existe um exemplar na Bibliotheca Nacional, sob o n.º 1309, de que extrahimos cópia; trabalhamos para apresentar uma nova edição dos sete Autos, e por esta circumstancia não analysamos agora os quatro restantes. (1)

(1) Aqui agradecemos ao nosso joven e estudioso amigo José Carrilho Videira, a sollicitude com que nos facilitou o obter a cópia dos Autos de Antonio Prestes.

CAPITULO VII

Jorge Pinto

Dados historicos ácerca de Jorge Pinto. — Factos que provam ser o Auto de *Rodrigo e Mendo* escripto antes de 1523. — Romances castelhanos no seu Auto. — A influencia castelhana. — Typo nacional do Fidalgo pobre.

Jorge Pinto é o auctor do Auto de *Rodrigo e Mendo*, publicado em 1587 na collecção de Affonso Lopes; nada se sabe da sua vida, nem a *Bibliotheca Luzitana*, nem o *Diccionario bibliographico* fazem d'elle menção especial. Temos apenas o seu nome e o Auto para nos dirigirem nas investigações historicas, fios tenues e quasi imperceptiveis, mas ainda assim aproveitaveis. Pelo seu nome, podemos suppôr, que este auctor seria o capitão, que em 1523 foi mandado, junto com Lyonel de Lima para atacar o porto de Tidore, aonde morreu barbaramente em uma cilada imprevista. Lê-se nos *Annaes de Dom João III:* «Hia Jorge Pinto a voga arrancada traz a carracoca, e já com a prôa sobre ella, quando se sente encalhar sobre o recife, e ficar em secco: foy laço mortal para elle e para seis portuguezes e outros quarenta remeiros, que todos foram mortos e as cabeças cortadas...» (1) Será este infeliz Jorge Pinto o auctor do *Auto de Rodrigo e Mendo?* É preciso attender que a este tempo, tinha Gil

(1) Op. cit., p. 107.

Vicente abrilhantado com os seus serões dramaticos a côrte de Dom Manoel, e havia vinte e um annos que o theatro portuguez estava fundado; muitos fidalgos portuguezes cultivavam a scena, como vêmos, por exemplo, Manoel Machado d'Azevedo, que emquanto frequentou a côrte aprendeu a apreciar essas distracções. Poderia Jorge Pinto, antes de partir para a India, deixar o seu Auto escripto, como tambem Camões deixára escriptos em Portugal o seu *Auto dos Amphytriões* e de *El-Rei Seleuco*. Pela leitura do *Auto de Rodrigo e Mendo*, fortalecem-se estas inducções; aí se descobre um facto, que nos revela ter sido escripto antes de 1523. Cita-se no auto o poema de Ariosto, o *Orlando furioso*, cuja primeira edição é de 1516:

> INEZ: Sois um *Orlando furioso*
> MENDO: E vós *Angelica* dama.

Foi em 1523, que se deu a catastrophe de Tidore; e, a contar de 1516, havia bastante tempo para que Jorge Pinto tivesse conhecimento do *Orlando furioso*, e o citasse na composição do seu auto. Jorge Pinto era nobre, e a citação do poema de Ariosto caracterisa o que mais tarde se mostrou á evidencia, a grande predilecção da aristocracia portugueza pela eschola italiana. O *Orlando furioso* foi muito cedo conhecido em Portugal, e achamol-o mais tarde citado nas *Cartas* de Sá de Miranda, nas de Bernardes, e na epopêa de Camões. No Auto tambem apparece citada a comedia da *Celestina*, de Rojas, publicada em 1501, repe-

tindo-se as edições todos os annos. Jorge Pinto introduz aí um personagem castelhano; foi ainda no tempo de Dom Manoel qũe os chocarreiros de Castella tiveram grande voga em Portugal; o nosso povo ressentia-se d'isto. É por esta rasão que na comedia apparecem estes remoques:

> MESTRE: ....não cuideis que é graça,
> vou-vos assi dando a traça
> como he, sem faltar jota,
> a guerra d'Aljubarrota,
> a caldeyra d'Alcobaça.

Á imitação dos Autos de Gil Vicente, usa Jorge Pinto citar com frequencia os romances populares; foi antes de 1523 que as trovas castelhanas se haviam apossado dos ouvidos portuguezes, como se queixa Jorge Ferreira. De facto Jorge Pinto aí emprega como centão os seguintes versos iniciaes de romances castelhanos: «*En el mes era de Abril,* etc. — *De los mas lindos que yo vi,* etc. — *Nunca fuera caballero,* etc. —*Las noches siempre acordadas,* etc.—*Helo, helo por de viene,* etc. — *Riberas del Duero arriba,* etc.» Seis romances alludidos no pequeno espaço de um Acto; isto denota o grande interesse e a exagerada curiosidade que depois do casamento de D. Manoel com tres infantas de Hespanha, se ligava aos romances castelhanos. Estes factos bastam para provar que Jorge Pinto é talvez o infeliz capitão trucidado em 1523 no porto de Tidore, ou pelo menos, que o Auto de *Rodrigo e Mendo* foi escripto ainda no reinado de Dom Ma-

noel. Na collècção de comedias publicadas por Affonso Lopes, vem a palavra *novamente,* o que dá a entender que este Auto, bem como os outros, talvez tivesse sido publicado antes de 1587; é de suppôr que os Autos colligidos pelo moço da Capella de Philippe II, fossem de auctores mortos; Camões já n'esse tempo não vivia, e no seculo XVI, não impetrando privilegio, o direito de propriedade litteraria acabava com a vida do escriptor.

O Auto acha-se de folhas 42 a 48 da citada collecção, com o titulo: «*Auto de Rodrigo e Mendo, em que entram as figuras seguintes: Hum Pay com sua Filha, hum Mestre das obras, dous Moços, hum Rodrigo, outro Mendo, hum trabalhador Castelhano; que he namorado da Filha, e dous Escudeiros e huma Moça Ines, e outro homem e duas molheres, que cantam, e entra logo o Pay e o Mestre, e a Filha, etc.*» Pela leitura d'elle se descobre uma pequena objecção contra o ter sido escripto o Auto antes de 1523, por que cita aí as poesias de Boscan, que foram pela primeira vez impressas em Lisboa em 1543:

HOSPEDE: Qual trova leste, Rodrigo?
RODRIGO: Cuido, senhor qu'em Buscão.
HOSP.: E em portuguez ha Buscão, etc.

A isto responde-se, que as *trovas* de Boscão, isto é, a primeira maneira d'este poeta, anterior á influencia italiana, eram muito conhecidas em Portugal, e já nas *Cartas* de Sá de Miranda, escriptas antes de 1543,

vem os versos de Boscão citados, tendo-lhe sido offerecidos por Antonio Pereira ainda em manuscripto. Tambem n'este Auto se cita a fórma do soneto:

> AMO: Fizestes algum *soneto*
> quando os vistes?
> HOSP.: Senhor, não.
> .... e isto aqui em secreto
> Sabeis por que os não faço
> porque já qualquer madraço
> lhe achaes nas mãos um soneto.

A fórma do soneto não foi introduzida com a eschola italiana em 1527; já no *Cancionero generàl* de Hernando de Castillo, de 1491, apparecem varios sonetos. Portanto, esta referencia não derroga a data de 1523, que tomamos por ponto de partida. N'este Auto se cita frequentes vezes a fórma dos *vilancetes,* bastante usada nos autos de Gil Vicente; apparece repetido aquelle typo do Fidalgo pobre e do creado faminto, já conhecido na farça de *Quem tem farellos?* e na dos *Almocreves*. Tinha rasão Nicolau Clenardo quando retratou os devoradores de rabanetes. Aqui apparecem dois versos repetidos no *Auto do Physico* de Jeronymo Ribeiro:

> Já se sabe, erros d'amor
> sam duros de perdoar,

No *Auto do Physico* vem:

> que os erros por amores
> são dignos de perdoar.

O entrecho do Auto de Jorge Pinto é mal conduzido; tem lances bastante comicos, mas a acção complica-se com episodios deslocados. Versa principalmente de um pae, que para fazer a vontade a sua filha, chama um pedreiro para abrir uma janella em sitio agradavel á vista; o pedreiro mette um official castelhano, que se namora da menina; a acção interrompe-se com varias scenas de criados e de alcaiotas, até que os amores são descobertos, o pedreiro castelhano dá-se a conhecer como fidalgo, e recebe a mão da namorada, terminando o espectaculo com canto. A imperfeição do arranjo dramatico revela a antiguidade que lhe attribuimos, e esta se confirma na linguagem e costumes pittorescos a que allude.

CAPITULO VIII

Anrique Lopes

A sociedade portugueza no Auto de Anrique Lopes. — A tradição dos Autos de Gil Vicente. — Seria a *Cena Policiana* escripta antes de 1538? — Parentesco provavel de Anrique Lopes com o seu collector Affonso Lopes.

É este o auctor da *Cena Policiana, em que entram as figuras seguintes: Hum Fidalgo por nome Policiano, dois moços seus, hum Theodosio, outro Pinarte, hum Estudante de casa tambem do Fidalgo, outro pagem por nome Inofre, hum mulato chamado Solis: um musico por nome Licardo, huma dama Felicena, huma sua criada Polifema, dois Matantes, etc.»* Appareceu este Auto impresso na collecção de Affonso Lopes, em 1587, de folhas 42 a 49.

A grande analogia que tem no scenario, na serenada, e nas aventuras nocturnas, com a farça de *Quem tem farellos?* de Gil Vicente, confirma-nos na ideia, de que esta farça do velho mestre foi representada em publico, fóra dos serões do paço, por isso que exerceu uma grande influencia, que se conhece tambem no Auto de Jorge Pinto. Os costumes que se descobrem na *Cena Policiana,* são os mesmos que se acham descriptos na Carta de Nicolau Clenardo; aqui o Fidalgo sáe acompanhado de criados; apparece um *mulato* musico, e um *estudante.* Se nos lembrarmos de que a Carta de Clenardo foi escripta em 1535, a presença do

Estudante, vestido de loba, leva-nos a inferir que este Auto seria escripto antes de 1538, tempo em que a Universidade se mudou para Coimbra. Demais, a *Cena Policiana* tem um lance, que lembra bem de perto a tradição de Gil Vicente, no que era liberdade e desenvoltura. Quando o pobre Estudante se está requebrando em colloquios debaixo de uma janella, «*Chega a moça com uma gamella de agua e molha o estudante...*» A rubrica explica como se devia fazer a scena, porque a caldeirada era suja:

THEOD: Fizeram-lhe cá um jogo
de gamella.
INOF: De ourina
THEOD: D'ourina, e assi bem fina.

Pelo modo como o Estudante é tratado n'este Auto, se póde concluir, que Anrique Lopes não pertencia á classe escholastica. Elle cita *Mancias*, mas este nome já se tornara designação proverbial de apaixonados. Em um verso diz: «Este já leu *Celestina*», e em outro logar: «Esse velhaco hade ser, por tempo outra *Celestina*», o que mostra a fonte d'onde se inspirara. De facto o Auto é levado todo em scenas de alcovitice, amores de criados, e aventuras nocturnas. Podemos dizer, que a Comedia da *Celestina* de Rojas exerceu uma acção profunda na formação do theatro portuguez. Em uma passagem da *Cena Policiana* vem uns versos com referencia aos *mulatos*, que, pelo tempo

em que a suppômos escripta, talvez se referisse a Affonso Alvares:

> Mulatos são sabedores.
> de gentis abelidades,
> nos pensamentos senhores,
> que não desfeam as côres
> quando abonam as calidades.

É provavel que já por este tempo andasse a polemica entre Affonso Alvares e Antonio Ribeiro Chiado. A hypothese da referencia é admissivel, por isso que a *Cena Policiana* foi representada, como se deduz d'estes versos finaes:

> FID. mil trampas para roedores,
> vamo-nos cantando d'aqui
> huma chacota em scena.
> LIC. Qual diremos?
> ESTUD. Ponde ahi:
> *Arrenego de ti Mafoma*, etc.

Um facto curioso nos occorre, tirado de uma mera analogia de nome, e como tal o apresentamos sem mais valor do que uma hypothese infundada: Em 1587, publicou Affonso Lopes uma collecção de Autos de varios auctores; será por ventura Anrique Lopes, aí recolhido entre Camões e Antonio Prestes, pae ou parente do moço da Capella de Philippe II, cujos autos imprimiu *á sua custa?* É insoluvel a questão, que ainda assim satisfaz o espirito mais do que o silencio da historia.

CAPITULO IX

Manoel Machado de Azevedo

Theatro portuguez na provincia. — Comedia phantastica representada ao Infante Dom Luiz no solar de Crasto. — As Comedias em prosa, — O theatro no seculo XVI era o divertimento principal da aristocracia portugueza.

Na *Vida de Manoel Machado de Azevedo,* cunhado de Sá de Miranda, se conta o seguinte, succedido antes da sua vinda para a côrte: «En una occasion de la fiesta que todos los años se celebra à Santa Margarita, Patrona de aquel mayorasgo, se ofrecio hazer-se una *Comedia*, y el papel de un Rey, un tio del preso, *era en prosa, como entonces se usava*, con que tuvo acasion aquel Rey de mandar a Manuel Machado, con mucho imperio, que luego mandasse sacar de la prision a su sobriño. Assi lo hize, diziendo: Tanto és el respeto que a los Reys se deve, que aun a estes no parecerá mal obedecerlos...» (1) Manoel Machado havia mandado prender no seu solar a um mancebo por um delito de amor; e sabendo o tio do rapaz quanto o fidalgo respeitava a realeza, serviu-se d'este meio galante para conseguir a liberdade do rapaz. Por esta anedocta se vê que já existia theatro na provincia, e em casas particulares, no reinado de Dom Manoel. Quando depois do seu casamento Manoel Machado de Azevedo

(1) *Vida de Machado de Azevedo*, p. 18.

voltou da côrte para o seu solar, foi recebido em Cavado e Crasto com: «Fuegos, Toros, Cañas, *Comedias*, Mascaras, Musicas, Sue[illegible]tes, Danças, Folias, y todo o genero de festejo y regocijo, *que entre Duero y Miño se usa*, y se haze con toda perfecion; que por no alargar el discurso dexamos de referir.» (1) Quando nasceu um filho varão a Manoel Machado de Azevedo, vieram a seu solar de Crasto o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique, então Arcebispo de Braga: «Huvo en aquelles tres diàs que en Crastro se detuvieron los Infantes, fuegos, cañas, toros, *comedias* y todo lo demas que en aqella region se tiene por festejo.» Vivia Manoel Machado de Azevedo triste por não ter filho varão, e quando lhe nasceu o seu herdeiro Francisco Machado, o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique vieram de Lisboa assistir ao baptisado. O Marquez de Montebello descreve-nos a esplendida comedia representada á chegada dos Infantes ao solar de Crasto: «Llegaron, pues, estes al Rio Cábado, antiguamente Celando, y de una fingida gruta que estava en una peña, que unas aguas cercan, salieron en un barquillo un viejo venerable, que representava el Rio, con tres Ninfas, que traían en las manos tres salvas de plata muy curiosas, e ofreciendo en *buenos versos* el Rio el transito de sus aguas, en los mismos fueron las tres Ninfas a cada uno de los Infantes presentando

(1) *Obra cit.* p. 34. Ibid. p. 61.

sus salvas, una la primeira de jacintos, la segunda de amatistas, y de crystales la ultima, piedras que entre las arenas de aquel Rio y sus margens se cogen.» — «Apenas avian los Infantes recebido sus salvas, quando de entre los arboles de la otra parte les hizieron una salva de mas de dos mil mosquetes, y arcabuzes, y todos en un tiempo tan conformes, que todos se oyeron juntos, y ninguno fue segundo. Assi lo tenia Bernardin Machado prevenido, y de entre los nublados de la polvora, que toldaron el Sol, el Ayre y el Rio, salieron doze barços, imitando otras tantas galeras, que divididos en dos partes, fingieron una batalla de Maltezes (oy se dize assi, que entonces eran de Rodas) y Turcos. Estes con sus Turbantes, y essotros con sus Abitos, de que Bernardin Machado que en aquel dia era Gran Maestre, dando a mas de ochenta la misma Cruz que traia. Venció San Juan, paró la batalla, aclaró-se el ayre, vieronse las bien fingidas galeras, remos, y forçados y eran estes voluntarios Musicos, que para aquel transito tenian estudiado muchos y varios tonos, que cantaron, divididos a coros por los peñascos del Rio, mientras los Infantes y toda la Corte passó à la otra parte de Entre Homem y Cábado.» — «Estava el desembarcadero entre arboles, y peñas, como oy está, y de entre ellos salieron en figura de Sirenas las mugeres de mejores caras que entre aquellas labradoras se hallaron, con sus sonajas y otros instrumentos de que usan, cantando coplas, aunque no cultas, significati-

vas de la voluntad con que los recebian. Bien cantan las Sirenas, dixo uno de aquelles Principes a Manoel Machado. Tambien, respondió el, encantan a su modo, y mas encantáran si no temieran las visitas que por aqui manda hazer el señor Cardenal, para examen de su vida, y emienda de sus delitos.» (1)

Manoel Machado de Azevedo passara a sua mocidade na côrte de D. Manoel, e ali assistira por certo á representação dos Autos de Gil Vicente. O Auto phantastico representado á chegada dos Infantes, tem o caracter d'esses entremezes da côrte de Dom João II. Nos versos que restam d'este fidalgo se conhece que elle não seguiu a eschola italiana, e é por isso que o filiamos na eschola nacional de Gil Vicente.

(1) *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, pelo Marquez de Montebello, cap. VI, p. 56 a 58.

CAPITULO X

Balthazar Dias

O theatro no tempo de Dom Sebastião. — O infeliz monarcha mandava representar na sua meninice os Autos de Gil Vicente.—Balthazar Dias allude aos desastres de Alcacer Kibir. — *O Auto de Santo Aleixo*, representa o estado de espirito do povo portuguez depois da perda de Africa. — Segue a *Legenda Aurea* de Voragine com mais liberdade do que Affonso Alvares. — Os seus Autos acabam com um enterro. — Influencia hespanhola e pressão do terror religioso. — Balthazar Dias é o poeta portuguez mais popular e o menos original.

De todos os poetas dramaticos portuguezes, é este o mais conhecido e amado pelo povo; tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingenua alma da multidão,—era cego. Os seus Autos representam-se por quasi todas as aldeias aonde ha um barbeiro dado a leituras ou um sapateiro versejador. Era natural da ilha da Madeira; á falta de conhecimento do anno em que nasceu, sabe-se que floresceu no tempo de el-rei Dom Sebastião. Pelo menos este versos do *Marquez de Mantua,* que ainda anda nas mãos do povo, parecem alludir á morte do monarcha em Alcacer Kibir, em 1578:

Quem viu o senhor Infante
Tam pouco ha fazer guerra,
E ser nella tão possante,
E agora em um instante
Ser tornado escura terra.

El-rei Dom Sebastião tambem herdara o gosto das representações de seus avós, el-rei Dom Manoel e Dom João III, de seus tios o Infante Dom Luiz e Cardeal Dom Henrique, e de seu pae o principe Dom João. Na sua meninice comprazia-se a mandar representar os Autos de Gil Vicente. Em 1562 assim o revelava Luiz Vicente, no prologo da edição dos Autos de seu pae, a elle dedicada: «E porque sei que já agora n'essa edade tenra de V. A. gosta muito d'elles, e os lê e *folga de ouvir representados*, tomei a minhas costas o trabalho de os apurar e fazer imprimir sem outro interesse senão servir V. A. com lh'os dirigir, e cumprir com esta obrigação de filho.» (1) A este tempo contava el-rei Dom Sebastião oito annos de edade, e os Jesuitas não receiavam que os Autos do velho Gil Vicente o pervertessem.

O *Index Expurgatorio* de 1581, não tendo tempo para indicar a *muita correcção* de que precisavam os Autos de Gil Vicente, mandou que se riscasse *in limine* o prologo de Luiz Vicente, talvez por declarar esta predilecção do desejado e infeliz monarcha.

Se Dom Sebastião tivesse vivido, n'elle encontraria Balthazar Dias um apreciador; os seus Autos são escriptos em tempo de geral calamidade; as tradições nacionaes estavam offuscadas para se pôrem em scena. Balthazar Dias, com o seu genio dramatico, fez o que faz um catholico na occasião de um desastre, virou-se

(1) *Obras*, t. I, p. XXXVII.

para os Santos; os seus Autos são como os de Affonso Alvares, pertencem inteiramente ao theatro hieratico. Adoptou tambem o verso da redondilha popular, e a quintilha usada sempre no theatro nacional; não lhe eram desconhecidos o theatro hespanhol nem os Romanceiros d'onde tirou o assumpto da sua tragedia do *Marquez de Mantua;* tinha a tradição pura da edade media, como se vê pela predilecção com que extrahiu do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais a lenda do cyclo de Carlos Magno, a que elle chamou a *Historia da Imperatriz Porcina e do Imperador Lodonio.* Muitas das suas obras desappareceram; tudo o que escreveu foi estropiado pelo Santo Officio; o que ainda resta salvou-se pelo grande amor que o povo portuguez dedica ás folhas volantes d'este grande confidente dos pobres e miseraveis.

Como Affonso Alvares, dirigido pelos conegos de Sam Vicente e frades de Sam Francisco, Balthazar Dias tambem foi procurar na *Legenda Aurea* de Voragine a origem dos seus Autos. De todas as peças do theatro hieratico, o *Auto de Santo Aleixo* é o mais celebre; Balthazar Dias inspirou-se da tristeza do seu tempo; a perda de Dom Sebastião, a incerteza do povo que não sabia se o seu rei deixara a purpura para ser peregrino e ir fazer penitencia a Jerusalem ou se realmente morrera no plainos da Africa, refletem-se sentimentalmente no typo de *Aleixo,* que deixa sua esposa na noite do seu noivado, troca as suas roupas pelos andrajos de um mendigo, vae adorar os logares san-

tos, voltando *desconhecido* e vivendo dezessete annos debaixo de uma escada em casa de seu pae. O povo portuguez tinha rasão para estimar este Auto, onde encontrava symbolisado o desejado monarcha no *encoberto* esposo. O *Auto de Santo Aleixo* encontra-se escripto em francez no seculo XIV, publicado por Francisque Michel e Monmerqué; porém Balthazar Dias nada tem de commum com esse original mais antigo. Inspirou-se directamente da *Legenda Aurea* e da sua crença fervorosa, que o eleva a um perfeito lyrismo digno da eschola de Gil Vicente. Para se conhecer o argumento do Auto, extractamos aquellas partes contadas por Voragine, de que Balthazar Dias se aproveitou, para que depois se vêja como soube admiravelmente tirar de meros incidentes grandes lances dramaticos: «Aleixo foi filho de Euphemiano, homem accrescentadissimo em dignidade, e o primeiro na côrte do imperador.

. . . . O filho era instruido em todas as sciencias liberaes e em todas as artes da philosophia. Logo que foi homem, escolheram para elle uma infanta da casa real, e deram-lh'a por esposa. E tanto que a noite veiu, deixaram os esposos sósinhos. Então o santo rapaz começou a instruir sua mulher no temor de Deos, e a recommendar-lhe a virgindade. Deu-lhe depois um annel de ouro para guardar, dizendo:—Recebei-o e guardae-o, até quando Deos quizer, e que o Senhor seja entre nós.—Tomando então uma parte da sua fortuna, foi para as bandas do mar, e embarcou

escondidamente, dirigindo-se para a cidade de Laodicêa e d'aí para Edessa, cidade da Syria, aonde se conserva em uma toalha uma imagem de Jesus........ Não ficava das esmolas que recebia senão com o bastante para aquelle dia, distribuindo o resto pelos outros pobres. Seu pae, lamentando o desapparecimento de Aleixo, mandou os seus escravos por todas as partes do mundo, que o procurassem com muito cuidado; e quando os escravos chegaram a Edessa, Aleixo os reconheceu porém elles não o conheceram, e deram-lhe esmola como aos outros pobres........... Todo o povo concebeu por elle uma grande veneração. Porém Aleixo, fugindo da vangloria se retirou para Laodicêa, d'onde embarcou para ir a Tarso, na Sicilia; mas batido pelos ventos o navio arribou a um porto perto de Roma. E Aleixo disse então: «Permanecerei desconhecido em casa de meu pae.» Os creados da casa faziam escarneo d'elle, muitas vezes deitavam-lhe sobre a cabeça agua das panellas, dizendo-lhe muitas injurias. Soffria tudo com paciencia, e permaneceu dezesete annos em casa de seu pae. Sendo-lhe revelado que o fim de sua existencia era chegado, pediu tinta e papel e escreveu a narração da sua vida.

«E no domingo, depois da missa, uma voz celeste se fez ouvir: «Procurae o homem de Deus, encontral-o-heis em casa de Euphemiano.» Perguntaram a Euphemiano o que aquillo era, e nada soube responder; então os imperadores Arcadio e Honorio, com o papa Innocencio foram a casa de Euphemiano; e este

correndo para Aleixo o encontrou morto. Quiz tirar-lhe das mãos o papel e não pôde. Preveniu os imperadores e o papa, que lhe disseram: «Vamos, e tomemos esse papel para saber o que aí está apontado.» E o papa aproximando-se, pegou no papel, que os dedos do morto abandonaram logo. O papa o leu em presença de Euphemiano e de todo o povo. E Euphemiano ouvindo isto, foi tomado pela dôr, e caíu em terra sem sentidos..... E a mãe de Aleixo, ouvindo isto, rasgou os seus vestidos.... E a mulher de Aleixo dizia tambem: «Ai, viuva fiquei, com toda a esperança e consolação perdidas.»

São bellas as situações dramaticas que offerece esta lenda agiologica; nenhuma talvez se prestava a um mais sentido lyrismo. Balthazar Dias possuia todas as condições para a interpretar admiravelmente: crença firme, ignorancia dos modellos classicos, e a linguagem e dicção privativamente populares. O *Auto de Santo Aleixo* tem uma barbaridade semigothica, que o torna pittoresco; os personagens com algum tanto da immobilidade contrafeita das imagens das illuminuras, tem como ellas um colorido vivo, e o que mais admira, certa expressão moral. Balthazar Dias inspirava-se da pobreza, como os poetas mendicantes do seculo XII e XIII; pobre e cego, como não sentiria esta estrophe:

Riqueza não hei mister,
Porque eu pobre nasci,
E pobre heide morrer;
Não quero, Senhor, de ti
Senão poder-me soffrer.

Rogo a tua clemencia,
Se pobreza me quer dar,
Que me queira consolar
Com alguma paciencia
Para não desesperar.

No Auto apparece tambem o Diabo, segundo a tradição conservada do tempo de Gil Vicente; entra umas vezes de pobre, outras, vestido de cortezão para tentar Aleixo. Os intervallos são preenchidos com hymnos da egreja, como o *Te-Deum laudamus;* Anjos, Papas e Cardeaes entram em scena, como em um côro do trissagio. Aonde Balthazar Dias se mostrou verdadeiramente poeta foi na scena da carta, em que modifica o espirito da *Legenda Aurea.* Euphemiano aproximou-se do cadaver de Aleixo e não pode tirar a carta; os quatro cardeaes, o papa, e o imperador foram por seu turno requerer o morto para que lhes deixasse ler a carta, e nenhum conseguiu tirar-lh'a da mão; veiu sua mãe Aglais, e tambem nada conseguiu. Aproxima-se sua esposa Sabina, e o defuncto abre a mão e deixa-lhe tirar a relação contida no escripto. A scena é shakespireana em quanto á invenção; levado pela ideia catholica, Balthazar Dias não deixa irromper livre o sentimento; aonde elle se mostrou poeta foi na predilecção do morto pelo pedido de Sabina. O Auto acaba com uma procissão de enterro, em que os quatro cardeaes e o papa vão cantando entre brandões funereos o hymno *In exitu Israel de Aegypto.* Medonha impressão deixa a peça, verdadeiro retrato de um seculo e de um

povo entristecido pelo mais exagerado catholicismo. O theatro assim, em vez de ser uma alegria da vida, uma festa, é peior do que um naufragio, é o verdadeiro preparativo para as procissões do Queimadeiro. De que outro modo podia ser o theatro de um povo para quem as unicas festas nacionaes que lhe deixaram, foram a mascarada do *sambenito* e *carocha*, os sermões aterradores e as extorções dos relapsos devorados no póste das fogueiras do Rocio? O theatro de Balthazar Dias revela o estado da alma portugueza; manifesta um grande sentimento lyrico, abafado por uma religião desoladora, que se compraz em espectaculos de morte. O *Auto de Santo Aleixo* ainda hoje se representa pelas aldeias, o que deixa a nú a triste verdade, que explica a causa inevitavel da nossa decadencia,—um profundo obscurantismo religioso que atrophiou as mais bellas qualidades moraes, e matou a alegria e as faculdades creadoras na vigorosa raça mosarabe.

O *Auto de Santa Catherina*, de Balthazar Dias, vae para trez seculos que abrilhanta o repertorio do theatro popular, sem ter ainda decahido da admiração sincera. O povo das ilhas dos Açôres canta uma oração a Santa Catherina, (1) em que parece ter formado a sua lenda sobre o Auto de Balthazar Dias. Mais uma vez, seguiu o cego dramaturgo a lenda de Jacob de Voragine, verdadeiramente epica, cujo caracter grandioso não está perfeitamente em harmonia com a fórma dra-

(1) *Cantos populares do Archipelago açoriano*, pag. 155.

matica. No *Auto de Santa Catherina* tambem não ha a admirar o genio da invenção; pertence ao espirito mediévico, e não ao poeta portuguez. A fórma é em verso nacional da redondilha; as falas em decimas dão bellos effeitos para a recitação, mas tiram ao diálogo a vivacidade, tornam-o uma lição, um discurso. Apparecem em scena Jesus Christo e a Virgem, cantam-se hymnos da egreja, como a *Ave Maria*, *Laudate Dominum omnes gentes*. A scena em que Santa Catherina argumenta com os Doutores, respondendo-lhe as mais remontadas subtilezas é pouco theatral, mas grandiosa. Em scena é degollada a Virgem ergotista, e diante da multidão dá-se o milagre de correr leite em logar de sangue. O Auto termina como todas as peças do theatro hieratico, com um enterro. Era este o grande lance que se queria trazer presente á memoria do povo; n'este tempo a multidão divagava pelas ruas depois da meia noite, resando o terço pelas almas dos finados, seguida de archotes e campainha, entre lamentos de embuçados, e tropelias de vagabundos. Taes eram os costumes da sociedade portugueza no tempo de Dom Sebastião, como nol-os descreve Dom Francisco Manoel de Mello, na farça do *Fidalgo Aprendiz*. O *Auto de Santa Catherina* em tudo revela ser obra composta segundo as exigencias de um povo fanatisado; fala-lhe da heresia e da morte, do nada das cousas da vida, do castigo irremissivel, mas nenhum d'estes sentimentos é verdadeiramente humano; a sua falsidade manifesta-se na banalidade convencional das situações drama-

ticas. A grande popularidade de Balthazar Dias estava em ser perfeitamente povo, e como elle atribulado por uma religião desesperadora. Escreveu mais alguns outros Autos hieraticos, como o *Auto do Nascimento de Christo*, o *Auto d'El-rei Salomão* e o *Auto breve da Paixão*, condemnados e totalmente extinctos pelo Santo Officio.

Pela traducção que fez Balthazar Dias do romance do Conde Alarcos, *Retrahida está la Infanta*, e pela disposição dramatica dada aos romances do *Marquez de Mantua*, se vê que as suas attenções estavam voltadas para a rica litteratura popular de Hespanha. Foi um dos que mais contribuiu, no fim do seculo XVI, para dar ao romance anonymo a forma erudita usada por Lope de Vega, la Cueva, Sepulveda e outros muitos. Ao romance do *Marquez de Mantua*, que ainda hoje anda nas folhas volantes, (1) chamou *tragedia*, separando a parte descriptiva para as rubricas, e deixando ficar as narrações notadas com o nome do personagem. O Cavalheiro de Oliveira, se é que Garrett se não serviu d'este nome para falsificar a poesia popular, recolheu uma especie de introducção ou prologo á tragedia. A versificação e sobretudo a linguagem pittoresca são genuinamente populares e admiraveis; porém a invenção falta-lhe; pertence a Treviño ou aos romancistas anonymos, que atrevidamente chasquearam com essa negra peripecia o brilhante cyclo de Carlos Magno. Lope de

(1) *Romanceiro e Cancioneiro geral portuguez*, t. v, pag. 62.

Vega tratou em uma das suas admiraveis comedias o assumpto do *Marquez de Mantua;* não seguiu como Balthazar Dias a cantilena dos Romanceiros, recompoz pelas situações tradicionaes a vida moral, a paixão, e seguiu a fatalidade dos factos; fez como os tragicos gregos, que se inspiravam das tradições homericas, imprimindo pela intuição profunda da vida, movimento e paixão no vulto immovel da grandeza epica. Balthazar Dias pressentia que o theatro tragico tinha muito para crear sobre as grandes lendas medievaes; mas faltava-lhe o conhecimento do mundo moral, conhecia a vida sómente pelo acanhado prisma do catholicismo prepotente, faltava-lhe a faculdade concepcional, não podia libertar-se das situações taes como as recebera na sua primeira impressão. Balthazar Dias é o primeiro poeta popular, mas aquelle em quem se não encontra originalidade; n'isto mesmo representa o estado da alma d'este pobre povo portuguez. Como vimos, os seus dois *Autos de Santo Aleixo* e *Santa Catherina*, são tirados da *Legenda Aurea* de Voragine, sem aquella audacia de recomposição que se encontra nos autos hieraticos de Gil Vicente; a sua tragedia do *Marquez de Mantua*, basêa-se sobre os romances da *Floresta* de Tortejada, a sua *Historia da Imperatriz Porcina* é traduzida, como usava Sepulveda e os Romancistas cultos, do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. Os seus Autos foram dos que soffreram mais córtes no *Index Expurgatorio* de 1624; o Santo Officio julgava ainda pouco negras as côres de que o poeta catholico se

*

servira. A alma portugueza ainda não despiu o lucto inquisitorial, e continúa, como no tempo das fogueiras, a representar ao ar livre, dentro em graneis, ou debaixo de toldos, os Autos do infeliz cego da Madeira, e alegrar-se-ha com esses milagres sinistros, em quanto alguma mão providente não trabalhe por arrancal-a do seu pezadello religioso.

CAPITULO XI

Simão Machado

Primeira influencia hespanhola no theatro portuguez. — Decadencia da lingua portugueza. — Simão Machado raramente se serve da lingua nacional. — As suas comedias não são representaveis pelas difficuldades da decoração. — A *Comedia de Diu* e a *Comedia Alfêa* estão incompletas. — Simão Machado representa o ultimo esforço do theatro do seculo XVI entre a invasão hespanhola e a Opera italiana.

É este o ultimo poeta comico do seculo XVI. Nasceu Simão Machado na Villa de Torres Novas, do Patriarchado de Lisboa, terra nobilitada por ter sido o berço do celebre escriptor dramatico Antonio Prestes. Pelas poucas noticias que restam, recolhidas nos archivos monasticos por Diogo Barbosa, sabe-se que foram seus paes Tristão de Oliveira e Garcia Machada. Nasceu no ultimo quartel do seculo XVI, por isso que já em 1601, andavam impressas as suas comedias por Pedro Craesbeeck. Os grandes desgostos nacionaes, que decorreram de 1578 a 1640, fizeram-no abandonar o seculo, indo professar a regra de S. Francisco de Castella, em um convento de Barcellona, com o nome de Boaventura Machado. Sabe-se que ainda vivia em 1631, pelo facto da segunda impressão das suas comedias em Lisboa, por Antonio Alvares. Duas são as comedias que escreveu, e ambas incompletas, a *Comedia de Diu*, e *Os encantos de Alfêa*. Conhece-se n'ellas todas as influencias litterarias que se manifestaram sob a dominação

hespanhola. A lingua portugueza estava completamente abandonada; em um prologo, Manoel de Galhegos se queixa do considerarem geralmente o portuguez como a linguagem sómente falada pelo baixo povo, e o hespanhol preferido para todos os escriptos; aí louva tambem Gabriel Pereira de Castro por ter tido a coragem de escrever a *Ulyssêa* em oitavas portuguezas. As duas comedias de Simão Machado, terão quando muito uma terça parte escripta em portuguez; não segue a tradição de Gil Vicente, que se servia do hespanhol quando queria fazer falar os diabos, os villãos, ou as allegorias dos peccados; a linguagem nacional é falada nas comedias de *Diu* e *Alfêa* secundariamente, só na scena de baixa comedia entre soldados bisonhos, ou entre zagaes e cabreiros. No fim da segunda parte da *comedia de Alfêa*, Simão Machado desculpa-se d'esta increpação:

.... por naturesa
E constellação do clima,
Esta nação portugueza
O nada estrangeiro estima,
O muito dos seus despreza.

Vendo quam mal acceitaes
As obras dos naturaes,
Fiz esta em lingua estrangeira
Por vêr se d'esta maneira
Como a elles nos trataes.
Fio-me no castelhano,
Fio-me em dar novidade,
Se n'uma e n'outra me engano,
Vós Portugal, eu o panno,
Cortae á vossa vontade. (1)

(1) *Comedias portuguezas*, p. 144, ed. de 1706.

Estes versos explicam o motivo da decadencia do theatro portuguez no seculo XVII, e a rasão por que Pero Salgado e Jacintho Cordeiro escreviam em hespanhol. No principio e fim de cada comedia usa Simão Machado trazer algumas quintilhas, em que expõe um conto que applica á sua situação; são verdadeiras perolas do nosso decameron; por esses pequenos contos se vê que o poeta era guerreado, talvez pelos que desprezavam a arte nacional. Por essas quintilhas poder-se-hia talvez inferir que as suas comedias foram representadas, o que apezar de tudo ficará duvidoso. Diz Simão Machado no principio da *Comedia de Diu:*

Se com seu favor me amparam,
Minhas forças se preparam
A emprehender cousas tão grandes...

Que distrinsa este murganho,
A linguagem de Castella?
E eu cachôpo tamanho
Que não sei trincar por ella
Por mais que a isso me amanho.
Ja qu'estar en Pertigal
Palrar como pertigues,
Que essa linguagem he bosal.
Alfêa, p. 117.

Este trecho mostra a confirmação do que diz Manoel de Galhegos, que no principio do seculo XVII a lingua portugueza só era falada pelo baixo povo. N'esta scena, Thomé queixa-se de não saber ainda falar castelhano; o outro diz-lhe já que está em Portugal,

que fale como portuguez, que a lingua castelhana é boçal.

No fim da primeira parte da *Comedia de Diu,* vêm outra vez as quintilhas como epilogo, e entre ellas uma em que o actor defende o auctor:

Assim de sabios se jactam,
Sendo o de que tem mór mingua,
Que aquillo que não desatam
Co' entendimento, tratam
De o cortarem com a lingua.
O auctor sentindo em si
De faltas um laço forte,
Lhes manda pedir por mi,
Que haja por elle aqui
Quem desate, e não quem corte.—Fol. 44.

No fim da *Comedia de Diu,* fazendo a comparação da generosidade de Alexandre com a pobreza de Bianses, diz:

Digno de tanto louvor
Sois vós, illustre Senado,
Bianses pobre o auctor
De favor necessitado.
Cuja filha é a Comedia
Que com o favor, presada
Deseja ser emparada,
Por tanto, Alexandre vede-a
Pois a vós vem dedicada.
Dae-lhe o favor por amparo
Por consorte e per marido
. . . .
Louvae sempre os Portuguezes
Pois são vossos naturaes,
Pois os extranhos louvaes
. . . .

E ja que vos vem servir
O auctor, Senado nobre,
Dê-se-lhe o que vos vem pedir,
Que elle é Bianses o pobre,
Vós Alexandre em ouvir. — Pag. 102.

No fim da segunda parte da *Comedia de Alfêa,* vem outras quintilhas, dirigidas aos que ouviram a representação, tirando a allegoria dos manjares fingidos do banquete de Heliogabalo:

Assi, illustre Senado,
Todos os que estaes presentes
Vejam se é bem applicado:
O auctor — Rei que convida,
Os ouvintes — convidados,
As figuras — a comida,
E os manjares pintados
Esta Comedia escolhida.
E por ser bem recebido
Este banquete, lhe peço,
Senado claro e subido,
Todo o silencio devido
Por premio do que mereço. — Pag. 188.

De todas estas citações se vê, que Simão Machado se desculpava diante de um certo publico que ouvia, e a quem recommendava como premio mais digno da obra, o escutal-a em silencio. Ainda assim poderiam ser estas quintilhas escriptas de antemão para quando as comedias fossem representadas, o que seria talvez muito provavel, attendendo ás grandes decorações e mudanças do scenario que exigiam.

Na *Comedia de Diu,* entram os Mouros e Christãos pelejando; quando o rei mouro corta a cabeça de Ro-

ne á vista de todos, sua mulher Glaura toma-a nas mãos e envolve-a n'uma toalha, e para resistir á seducção do rei, que mandou matar-lhe o marido para a desposar, «*tira de um canivete, finge que se dá muitas feridas no rosto de modo que fica mui disforme.*» Depois de entregue Diu, «*Tangem charamellas, correm as cortinas e apparece um arco d'esta maneira: estará uma figura c'os braços abertos, será de mulher com um mote...*» — «*Na mão direita do arco, entre as duas columnas estará outra figura de mulher com um vaso de vinho cheio de agua nas mãos, e com uma letra em cima da cabeça que diga Vontade...*» — «*Na mão esquerda entre as outras duas columnas estará outra figura de mulher com uma para na mão, como que a offerece, com letras que digam Vontade.*— «*Descoberto este arco, tocam charamellas por espaço que se possam lêr os motes e entram... soldados, como que vem vêr as ruas da cidade.*» Apparece tambem «*uma dança de Mouros que vem dançando pelo theatro á mourisca.*» Quando *começa a sair a guarda, Cojeçofar está com um prato, e com as chaves n'elle, de joelhos. Entra o governador, tocam Charamellas, e por-se-ha sobre o muro o Alferes com uma bandeira em que estavam as armas de Portugal, e floreando-a, dizem em voz alta: Real, real pelo poderoso Rey Dom João de Portugal...*» etc.

A grandeza espectaculosa da comedia e o declarado patriotismo com que dramatisa o primeiro cêrco de Diu, eram bastante para fazer com que não fosse representada em um tempo que a cultura litteraria e a

nacionalidade estavam amortecidas. A *Comedia de Diu* é tão complicada de acções secundarias, as mutações de scena são tão frequentes, que é impossivel poder extrair-lhe o enredo; tem de historico apenas o nome de um ou outro personagem das chronicas; o governador fala em verso heroico, em outava rima, e ás vezes em verso solto; o hespanhol serve de linguagem mourisca; o portuguez é a expressão dos soldados que trabalham nas trincheiras e fazem sentinella. Invenção dramatica, e o genio que dirige através de todos os incidentes a acção, não o tem Simão Machado; a expressão profunda da realidade da vida tambem lhe falta no dialogo. As diminutas scenas escriptas temerosamente em portuguez, são as mais engraçadas, e ainda assim têm um chiste motivado por equivocos e rudeza dos personagens. Simão Machado era excellente poeta lyrico, e por esse mesmo facto um mau escriptor dramatico. Vindo mais tarde do que Gil Vicente, e do que a sua brilhante eschola, tendo já a riqueza do theatro hespanhol e italiano para o ensinarem, pouco fez. Enganou-se, como sempre, o bom Costa e Silva, quando o colloca superior a Gil Vicente, ainda hoje não excedido. A *Comedia de Diu*, está incompleta, como se vê pelo final da segunda parte. Na ultima fala de Coje Sofar, diz o auctor:

Aqui se acaba la segunda parte,
Y *prometo veays tambien tercera:*
Y hechos tambien vereis del fiero Marte,
Y casos en historia verdadera;
Tambien de amôr vereis raros efetos
Que a el son los fuertes mas sugetos.

A Comedia *Alfêa,* que o autor talvez intitularia *Os encantos de Alfêa,* como se vê pelos versos do fim da primeira parte:

> Vamos todos al aldea,
> Porque fenecida sea
> Aqui la primeira parte
> De *Los encantos de Alfêa.*—P. 141.

é uma *magica* em toda a extensão da palavra, misturada com o drama tirado da novella pastoril. Amalgama informe, com que a arte dramatica nada avançou. N'esta comedia, Simão Machado mistura hespanhol com o portuguez e italiano, reservando esta ultima lingua para o sabio Merlim e para o Centauro. Pelas rubricas da *Alfêa* se verá a impossibilidade de ter sido representada. Encontram-se o Pastor e Celia: «*Indo para se abraçarem aparta-os um grande fogo.*»—«*Querendo-se meter pelo fogo, sae d'elle um dragão, de cujo temor foge cada um per sua parte...*» Em outra scena lê-se a rubrica: «*Aqui se rompe um monte e apparece Celia.*» Silvio «*arranca de um punhal para matar a Alfêa, e se lhe converte em pedra.*» «*Apparece a fonte de agua do amôr.*» «*Fala Celia de dentro do louro em que estava convertida. Vae Alfêa pela serra assentada em um carro, que o levam duas serpes guiado.*» «*Apparecem muitas cabeças de feras.*» Vêem-se tambem uma sphinge a propôr enigmas, e um cendal que produz encantamento. Por todas estas rubricas, que não são metade das transformações indicadas nos versos da *Comedia*

Alfêa, se vê que é uma magica apparatosa, que não podia ser representada com os recursos da arte do seculo XVII. Ainda aqui Simão Machado continúa a chamar-lhe *Los encantos de Alfêa,* e promette uma terceira parte, que nunca chegou a ser escripta:

> Sigamos el estandarte
> Del que a todos senorea,
> Porque fenecida sea
> Aqui la segunda parte
> De los encantos de Alfêa.
> Y en *la tercera* hallareis
> Quien es el nuevo zagal
> Y en el la origen vereis
> Del nombre de Portugal
> Que al presente posseeis.—P. 187.

Dom Francisco Manoel de Mello, que era excellente conhecedor do theatro, considerava Simão Machado entre os insignes poetas comicos; nas situações em que se serve da lingua portugueza, dialogada entre pastores e rusticos, é bastante chistoso pelo sem numero de locuções e anexins usados pelo povo.

Na *Comedia de Diu* traz Simão Machado a tradição de um velho que havia em Diu, o qual, quando a cidade se rendeu, foi ter com o governador Nuno da Cunha, e pediu-lhe que lhe continuasse a dar por mez o ducado e meio de ouro que recebia de antes do rei; tinha este velho, segundo os testemunhos do tempo, trezentos e trinta e cinco annos de edade, tendo quatro vezes mudado os dentes e renovado os cabellos. (1)

(1) *Comedia de Diu,* part. II, p. 53.

O Padre Manoel Fernandes, no seu livro *Alma Instruida*, traz esta anedocta do Velho de Diu, fundando-se na auctoridade de Simão Machado: «Este mesmo caso refere o Autor da *Comedia de Diu*, (depois Religioso e varão insigne) que introduz este velho falando com o Governador Nuno da Cunha.» (1)

Simão Machado era verdadeiramente poeta; as scenas portuguezas, entremeadas nas suas duas comedias hespanholas, são repassadas de lyrismo, de graça e facilidade; davam bellas eclogas no gosto do seculo XVII, que lhe alcançariam um dos primeiros logares entre os bucolistas, mas não são estas qualidades sufficientes para suprirem a faculdade principal do poeta dramatico — a creação. Ao contrario do dizidor Chiado que largou o habito de S. Francisco, Simão Machado, com a sua alma peninsular, a exemplo de Espinel, de Lope de Vega, de Agostinho Pimenta, trocou o sóco pela cugula. A sua celebridade ainda hoje lhe vem do nome que teve no seculo.

(1) *Obr*. cit. t. II, cap. 1, doc. 15, n.º 18.—Jorge Ferreira na *Eufrosina* tambem cita a anedocta.

CAPITULO XII

Os poetas anonymos

O theatro nos Conventos franciscanos.—O *Auto do Dia de Juizo* escripto depois de 1513.—O typo de Villão e a tradição do velho theatro portuguez.—O Romance do Rei David.—Autos anonymos condemnados pelo *Index Expurgatorio* de 1624—Os Jesuitas desnaturam a tradição dramatica de Gil Vicente.—Fim da Eschola nacional.

Como deveria ser o theatro em um povo que recebeu com repiques e luminarias a noticia da tremenda matança de S. Bartholomeu, senão sepulchral e funéreo, apresentando sempre scenas de penitencia e de martyrios, disputas sobre dogmas religiosos sustentadas á força de milagres para deslumbrar os sentidos, e recorrendo sempre á impressão violenta e brutal, explorada como ultimo recurso, da lembrança da morte. É este o theatro de Affonso Alvares e de Balthazar Dias, que mataram a comedia de Gil Vicente, no que ella tinha de nacional e faceto, para a tornarem uma arma auxiliadora dos obscurantistas religiosos; seguiram, é verdade, a eschola do velho Plauto, mas simplesmente na forma exterior, no uso exclusivo do verso de redondilha. Considerada a creação dramatica como uma prédica moral em acção, immediatamente se dedicaram os frades a escrever para o povo; Frei Antonio de Lisboa

escreve os *Autos de Santo Antonio de Lisboa*, e dos *Dois Ladrões* de que restam os titulos; o P.e Francisco Vaz de Guimarães escreve o *Auto da Paixão*, que ainda anda nas mãos da gentalha. Mas aonde se conhece que o theatro portuguez começava a ser verdadeiramente considerado e enriquecido, é no grande numero de comedias anonymas, hoje perdidas, cujos titulos se conservam nos *Index Expurgatorios*, a maior parte das quaes andou impressa sem data no seculo XVI, reimprimindo-se muitas em 1512 e 1516, antes do fatidico anno de 1624, que decretou a sua total ruina. Um dos Autos mais antigos e anonymos que nos restam é o do *Dia do Juizo;* já pelo assumpto se vê qual a ordem das situações que o genio hieratico ia procurar para assombro da multidão. O gosto dramatico desenvolvido por Gil Vicente e Affonso Alvares, fez com que em Evora se reimprimissem quasi todas as comedias do seculo XVI; o *Auto do Dia de Juizo* ali appareceu em 1616. Não é sómente a linguagem, a forma da redondilha quebrada, nem um lyrismo engraçado que mostram a sua antiguidade; um Villão que entra em scena para ser julgado vem cantando:

Oh que *novas* me virão
Da Cidade de *Azamor!*
Maldicta seja a mulher
Que matou tal lavrador.

Esta cantiga devia andar na tradição desde 1513, quando foi a brilhante expedição do Duque Dom Jai-

me á conquista de Azamor; postoque se não deva considerar esta data para determinar a composição do Auto, comtudo pode concluir-se que foi em tempo em que o successo ainda impressionava a imaginação do povo, não distraída pelas fomes e desastres do reinado de Dom Sebastião. No *Auto do Dia de Juizo,* a scena do Villão, que argumenta com o Diabo, faz lembrar o typo do velho fabliau francez, do *Villain qui conquist le paradis par plait;* circumstancia que indica o fio da tradição franceza tambem seguida por Gil Vicente:

VILLÃO: Deixa-me que esvaliarei
Oi, oi, oi.
SATANAZ: Já me *palraes françoi,*
Não o sabeis mastigar
Assim haveis de falar:
Que vol-o direi de *moi.*

O typo do *Villão,* perfeitamente nacional, está segundo o eterno modelo conservado nos fabliaux, rude, sensato, cortando as mais difficeis situações com um bom ditado ou anexim; elle comprehende perfeitamente a origem da sua independencia burgueza:

Todos lhe chamam villão,
E presumem de Senhores,
Se não fossem os lavradores
Elles não comeram pão.

Affonso de Burrião, tal se chama o lavrador, não quer senão entrar para o céo, e trata de mostrar a Satanaz que sabe rezas, e que pagou tudo quanto lhe exigia

o abbade; o villão era um grande demandista, e perdera todos os seus haveres com os letrados. É eminentemente comico o seu encontro com o Letrado, que depois de lhe comer tudo lhe *assobiou ás botas.* O typo do Letrado é tambem completo, reflexo do genio de Pathelin, tirado da observação e dos nossos costumes. O jurista que saíra da plebe, e com o pezo do Direito e de todas as leis romanas matara o feudalismo, restringindo a ambição senhorial, para fortalecer os reis, atacou tambem a burguezia depois de constituido o poder monarchico; é por isso que nas farças populares o Letrado é sacrificado aos lôgros do villão, como vingança das suas argucias. No *Auto do Dia de Juizo* os typos apparecem já perfeitamente traçados, ha o que se chama caracter; Gil Vicente nos *Autos da Barca do Inferno*, do *Purgatorio* e do *Paraiso*, appresenta um onzeneiro, um fidalgo, parvo, sapateiro, alcoviteira, frade, judeu, corregedor, procurador, lavrador, regateira, taful e pastora, *Abel, David, S. João, Jesus Christo, Lucifer e Satanaz,* quasi todos reproduzidos no Auto anonymo, visivelmente imitado; porém o espirito ecclesiastico não deixa pôr em scena o typo do frade, do Papa, dos Cardeaes, o que nos leva a vêr que já não havia a liberdade, que Gil Vicente gosara até 1536, e que o *Auto do Dia de Juizo* foi escripto depois d'esta data, vigorando já a Inquisição. Aqui, como no Auto de Gil Vicente, Lucifer, ainda é o Maioral do Inferno; a disposição da scena, representa ao mesmo tempo a gloria e o inferno, como nos *Autos das Barcas,* o que se conhece da rubrica:

Lucifer como que vae ao inferno dar tormentos aos que lá jazem, ouvindo-se falar os personagens que já haviam recebido a sua sentença.

Como Gil Vicente, o poeta anonymo adopta a poesia *farsi,* dos velhos mysterios francezes e cantos populares da edade media. Apezar de pouco desenvolvido, e fazendo consistir o juizo final só na condemnação de Caim, de Dalila, de um villão de um tabellião, de um Carniceiro, de uma regateira, e de um moleiro, tudo figuras do baixo povo, o *Auto do Dia de Juizo,* é imponente na sua linguagem convicta. Sam João entra em scena *denunciando temerosamente,* como diz a rubrica, o fim do mundo, faz uma como especie de prologo do grande cataclysmo.

Entra Christo, e manda ao Seraphim tocar a trombeta. Ao primeiro toque vem el-rei David, logo em seguida seu filho Absalão, que o povo bem conhecia pelo velho romance: *Con rabia está el rei David,* etc.

Este romance andou na tradição oral portugueza, e no *Index Expurgatorio,* de 1624, por Dom Jorge de Mascarenhas, se prohibe o cantal-o. (1) Appareceu no *Cancionero de Romances,* impresso em Lisboa em 1581, e talvez o gosto que então reinava dos romances tirados da letra da Biblia, e a sua grande vulgarisação, fizessem com que o poeta anonymo metesse em scena Absalão, que principia com o verso:

Que é da minha formusura,

(1) *Index,* pag. 174.

o qual se encontra no *Planto do Rei David,* do velho romanceiro. A fala que o joven principe declama, lembra pelo seu lyrismo o romance trovado.

Depois de David, é que a outro toque *entra Abel com seu irmão Caim;* Abel vem cantando um mimosissimo villancico, (1) de arte menor, como aquelles com que Gil Vicente rematava os seus Autos do Natal, circumstancia que prova não estar o auctor longe da tradição dramatica dó velho mestre. O toque da trombeta do Seraphim acompanha a mudança de cada scena, e devia produzir uma impressão assustadora. São estes recursos já inventados que acanham o genio nas creações do theatro hieratico. Como os diabos de Gil Vicente, o Lucifer do *Auto do Dia de Juizo,* diz:

> Oh que gostoso anexim,
> Eu sei vasconso e latim.

A Regateira do Auto allude a Lisboa nos versos:

> Olhae d'elle as rasões,
> Tambem vendo cá cações
> Como nós lá na Ribeira.

O Carniceiro tambem diz, quando vê que tem de ser sentenciado para o inferno:

> Oh pezar de Santarem.

(1) Vid. *Floresta de Romances.*

Estas fracas indicações ajudam a localisar o Auto talvez composto em Santarem ou Lisboa, aonde Gil Vicente residia, e aonde Antonio Prestes, como enqueredor do civel, continuou a sua tradição. O Auto termina com a sentença de Christo condemnando os precitos, vindo á bôcca da scena dois Anjos, cantando, fazer o epilogo moral. O *Auto do Dia de Juizo* é indubitavelmente do seculo XVI; quando em 1609 o imprimiu em Lisboa Pedro Craesbeek, já andaria por muito tempo em copias manuscriptas, e appareceu não amputado pelo Santo Officio na edição de Evora. Hoje ainda anda nas mãos do povo, mas já restituido á sua integridade.

A grande quantidade de Autos anonymos que appareceram por este tempo, dá a conhecer uma certa vida intellectual e gosto pela creação dramatica; até ao anno de 1624 durou esta brilhante efflorescencia, definhada pelo Santo Officio. O *Index* de 1624, condemna o *Auto do Braz Quadrado,* já conhecido e vulgarissimo no tempo de Camões, como o typo de um desperdiçado de amores, citado no *Auto do Filodemo,* de 1555; é provavel que a edição de 1613, fosse reproducção de alguma não datada do seculo XVI.

Tambem não se sabe quem é auctor do *Auto de D. André,* hoje perdido, conhecendo-se apenas a sua existencia pelo *Index.* Pertencem ao seculo XVI, e não muito posteriores á morte de Gil Vicente, o *Auto do Jubileu de Amores,* o *Auto da adherencia do Paço,* o *Auto da vida do Paço,* o *Auto dos Physicos,* *Gamaliel,* e *A Revelação de S. Paulo,* já prohibidos no primeiro *In-*

dex Expurgatorio da Inquisição de Hespanha, publicado em 1559.

O *Auto dos dois Compadres*, o *Auto da Farça Penada*, o *Auto dos Captivos*, *Custodia*, farça, *Dos Enamorados*, comedia ou farça assim intitulada, *Jacintha*, *Josephina*, *Auto de como o estudante Christoval de Bivar livrou a seu pae cativo*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto de Dios Padre, Justiça e Misericordia*, *Auto do Principe Claudiano*, *Orphea*, comedia assi intitulada, *Ramnusia*, impressa em Veneza em 1550, e *Trinutia*, que anda junta á antecedente, todos estes Autos e comedias vem prohibidos no *Index de 1624;* entre elles vem muitos pertencentes ao seculo XVI, e é de crêr que a maior parte, senão todos, ainda pertencem ao theatro quinhentista. Desde os ensaios de Jorge Ferreira e de Sá de Miranda, a comedia italiana começara a ser introduzida em Portugal, e foi tambem uma das causas que mais contribuiram para o acanhamento do theatro nacional; n'este mesmo *Index* vem citadas muitas comedias italianas.

Ao passo que se nos revela a grande riqueza do nosso repertorio do seculo XVI, cresce a magoa e a indignação ao lembrarmo-nos de que nenhuma d'estas comedias hoje se conserva, e que apenas se sabe da sua existencia pela sentença que determinou a sua extincção. Vicente Alvares em Lisboa, Francisco Simões em Evora, Fructuoso de Basto em Braga, João Barreira em Coimbra, e muitos outros editores tinham dado até 1612 um grande desenvolvimento á nossa litte-

ratura de cordel publicando o que andava manuscripto e reproduzindo o que estava exhausto. Quando com o terror das ideias da Reforma se estabeleceu a censura dos livros, extinguiu-se a riqueza do theatro nacional, o genio acanhou-se e perdeu a faculdade creadora com a falta de liberdade; a curiosidade popular desvairada com a pressão castelhana, com as pestes e fomes internas, com o terror do Queimadeiro e dos espectaculos dos Autos de fé, esqueceu-se do seu theatro, que havia pouco saíra formado do paço dos reis, onde fôra até Dom Sebastião o primeiro mestre dos nossos principes. Foi brilhante o desenvolvimento dado á Eschola de Gil Vicente até ao meado do seculo XVI, mas causas complexissimas a fizeram definhar, sendo a principal, a modificação profunda que a Inquisição e o catholicismo intolerante exerceram sobre o caracter do nosso povo.

Quebra-se aqui o fio da tradição da escola nacional, para estudarmos a influencia do *theatro classico* da renascença italiana, que ainda no seculo XVI o combateu e como em parte o desnaturou. A Inquisição, mais implacavel, extinguiu o que se valia da rudeza popular, e o que se firmava na perfeição classica; fez a hecatombe das ideias, com a censura dos livros, e da nação com os suspeitos e relapsos.

Á imitação dos Franciscanos, tambem os Jesuitas no ultimo quartel do seculo XVI se apoderaram do Theatro. Elles conheciam a grande influencia da fascinação dos olhos sobre o espirito, e não contentes com

explorarem a catechése com as gravuras e estampas devotas, apropriaram-se da fórma dos Autos livres e revolucionarios de Gil Vicente, para converterem os indigenas do Brazil. O mesmo fizeram com o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, ideiado por um anabatista, para apregoarem o baptismo, convertendo a novella ingleza no *Predestinado Peregrino*. Em Arte os Jesuitas tinham a mesma consciencia que em moral. O Jesuita Simão de Vasconcellos conta, que o Padre José Anchieta escreveu um Auto, intitulado *Pregação Universal*, em portuguez misturado com lingua indigena, para ser representado nas egrejas da America durante o officio divino, por devotos que falavam em seu nome confessando publicamente os seus peccados. Os Autos da eschola de Gil Vicente eram entremeados dos romances populares em voga no seculo XVI; o Auto da *Pregação Universal* foi escripto para banir as cantigas dos neophytos brazileiros.

Os Jesuitas tambem representaram em 1575 em Pernambuco o *Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre*; conta-se, que foi tal a commoção causada pelo Auto, que muitos homens abastados se despojaram dos seus bens. Depois de 1580 a lingua castelhana invadia e tomava a preferencia do portuguez; os Jesuitas tendo trabalhado para o captiveiro de Portugal, acceitaram a lingua castelhana para os seus Autos; em 1583 representaram na Bahia um *Dialogo Pastoril*, escripto em verso castelhano, portuguez e dialecto dos indigenas. No livro de Fernão Cardim, intitulado *Narrati-*

va epistolar de uma viagem e missão jesuitica pela Bahia desde 1583 até 1590, vem citado o Auto do *Mysterio das Onze mil Virgens*, representado em uma procissão, na qual era levado um navio com as virgens dentro, e depois de festejado o martyrio eram arrebatadas entre anjos para o céo. Os recursos para estes effeitos dramaticos não deviam de ser ignorados por uma corporação que possuia todos os segredos milagreiros. Fernão Cardim tambem fala de um poeta dramatico chamado Alvaro Lobo, a que attribue um *Dialogo da Ave Maria*, que se representou, tomando o thema de cada palavra da oração angelica. (1) Até aqui os Jesuitas desnaturavam com o seu instincto refalsado a eschola de Gil Vicente; em breve se voltaram para o *theatro classsico* e inventaram as allegorias dramaticas e as tragicomedias usadas nas suas canonisações e festas escholares. Com a invasão jesuitica acaba tristemente a tradição do theatro nacional fundado por Gil Vicente e sustentado pela sua eschola.

(1) Fernando Wolf, *Le Brésil Litteraire.*

CAPITULO XIII

Os Pateos das Comedias (1588-1595)

Influencia hespanhola no theatro depois da invasão dos Philippes. — As Companhias ambulantes da *Mogiganga* e *Cambaleo*. — O Alvará de 20 de Agosto de 1588 dá ao Hospital de Todos os Santos o Privilegio das representações, á maneira de Hespanha. — A censura dramatica. — Origem hespanhola da designação *Pateo das comedias*. — *O Pateo das Fangas da Farinha*. — *Pateo da Bitesga* ou *Pateo da Mouraria*. — *Pateo das Arcas* ou *Pateo da rua da Praça da Palha*. — Conclusão moral da historia do Theatro nacional. —Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVI.

Reparando para as rubricas iniciaes dos Autos de Gil Vicente, vê-se que elles foram na maior parte representados na côrte de Dom Manoel e Dom João III, nos Paços da Ribeira, em Almeirim, Evora, Coimbra e Thomar; algumas vezes representou o insigne comico a pedido da Abbadeça de Odivellas, e da Viuva de Dom João II, ou na procissão de Corpus. Por estas indicações, não se póde deduzir que o povo assistisse a taes espectaculos; apenas na farça de *Quem tem farellos?* se diz, que o povo lhe déra este titulo. No Auto de *El-Rei Seleuco*, de Camões, vê-se pelo prologo, que a representação era feita em um *Pateo* ou *corro*, para divertimento de um particular que assim regalava seus amigos. É de suppôr, que as comedias representadas diante do povo fossem introduzidas pelas Companhias ambulantes hespanholas, que percorriam a Peninsula; na linguagem popular ainda se encontra a palavra *Mo-*

giganga, que descobre este uso. Segundo Rojas, a *Mogiganga* era uma Companhia formada de duas mulheres, cinco ou seis comediantes, com um repertorio de seis peças, tendo quatro cavalgaduras, duas para levarem os caixões do vestuario, e as outras duas para írem montados, revezando-se. Na lingua portugueza existe a palavra *Cambaleo,* que accusa a vinda a Portugal de Companhias hespanholas, formadas de uma mulher que canta, e de quatro homens que berram, tendo no repertorio uma comedia, dois autos, e trez ou quatro intermedios. O *Cambaleo,* demorava-se de ordinario seis dias em cada terra. É a contar da influencia e governo dos Philippes, que a imitação directa do theatro hespanhol se manifesta em Portugal; Francisco Rodrigues Lobo, que tambem cultivou a fórma dramatica, diz que dos hespanhoes nos veiu a designação de *jornadas;* foi tambem de Hespanha que tomámos o theatro como um divertimento popular. No meado do seculo XVI o theatro recebeu em Hespanha uma forte perseguição da auctoridade ecclesiastica; era costume lá, fazer-se as representações em *pateos,* ou pequenos largos, servindo as janellas das casas visinhas de camarotes para os espectadores. Para vencer os escrupulos da auctoridade ecclesiastica, ou como condemnação do divertimento profano, as Companhias dramaticas foram forçadas a darem parte do rendimento das suas recitas para os hospitaes e instituições de caridade. Isto se deu egualmente em Portugal, durante o reinado dos Philippes. Deve attribuir-se esta

transformação á influencia da Italia, aonde o improvisador Sam Philippe Neri organisou Companhias dramaticas, para com o producto das suas representações acudirem aos hospitaes. A ordem religiosa de Sam Philippe Neri entrou tambem em Portugal muito cedo.

Já no principio do seculo XVI, sabemos de varias representações de Gil Vicente no Hospital de Todos os Santos; mas estas representações hieraticas formavam parte da liturgia, e o povo assistiria a ellas gratuitamente. Porém desde 1588 até 1792, vêmos o Hospital de Todos os Santos com o privilegio de não deixar representar comedias sem sua licença prévia, e com direito de receber parte dos proventos que d'ellas resultassem. (1) Um Alvará de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, estabelece: « que n'esta cidade de Lisboa, se não possam representar comedias em geral, nem em particular, senão nos logares que o dito Provedor e officiaes do Hospital assignalarem, e isto por tempo de dois annos sómente, que começarão a correr da data d'este alvará em diante, com declaração que não concederão representarem-se as ditas comedias senão mostrando-lhes, os que as houverem de fazer, licença e approvação dos ministros por quem isto correr, para

(1) O snr. J. M. A. Nogueira, enfermeiro do Hospital de Sam José em Lisboa, no archivo d'esta casa achou grande parte dos documentos que apresentamos, que foram já publicados no *Jornal do Commercio*, n.os 3736, 3737, etc., sob o titulo *Archeologia do Theatro portuguez*. Servimo-nos de todos os factos que apresenta, dando-lhes uma ordem mais historica.

que não sejam indecentes, nem prejudiciaes aos bons costumes da republica; e o proveito que d'isso resultar se dispenderá em beneficio dos doentes que se curam no dito Hospital.» Este documento é de alta importancia; em primeiro logar, mostra-nos a reforma feita por Philippe II no theatro portuguez, impondo-lhe o mesmo onus philantropico que em Hespanha havia, pois no registo do Hospital de Madrid de 11 de Janeiro de 1583 se vê, que lhe pertencia a quota das representações dos saltimbancos inglezes; revela-nos a existencia de theatros publicos, e representações particulares; dá-nos a conhecer a existencia de locaes fixos para essas representações; confere ao Hospital de Todos os Santos o direito de permittir as recitas e a censura litteraria das comedias; e, finalmente, por esta ultima cautella nos faz suppôr que a comedia vulgar descêra a uma grande desenvoltura desde que se desprendêra das funcções liturgicas. No Alvará de 7 de Outubro de 1595, vê-se renovado este privilegio ao Hospital de Todos os Santos, por mais dois annos, que com certeza teriam sido concedidos desde 1588. Em 1603, Philippe III, por Carta de 9 de Abril, fez mercê ao dito Hospital, de se representarem Comedias logo depois da quaresma, em Lisboa; a censura dramatica foi delegada a dois Desembargadores do Paço; por esta mesma lei se vê que até então os actores representavam com mascara, e que já era permittido ás mulheres entrarem em scena, como se deduz das palavras: «que os homens que n'ellas entrassem, re-

presentassem a sua propria figura, e as mulheres do mesmo modo.» Isto é, que não invertessem os sexos, como quando não era permittido ás mulheres representarem. Em 1612, por Alvará de 10 de Novembro, foi concedido ao Hospital de Todos os Santos este mesmo privilegio, não por tempo de dois annos, mas indefinidamente.

Por todas estas disposições legaes tão frequentes, que se continuaram com relação ao Hospital de Todos os Santos em 1613, 1638, 1743, 1759 e 1762, se vê que a vida da arte dramatica continuou em Portugal, depois da morte de Gil Vicente, quando já faltava a protecção real de Dom João III, do principe Dom João e do joven monarcha Dom Sebastião. Faltando-lhe o favor da côrte, o theatro foi procurar a curiosidade do povo. Não tendo escriptores que lhe escrevessem em portuguez, e sobre costumes nacionaes, o povo começou a acceitar as representações hespanholas; Lope de Vega, Calderon, Diamante e muitos outros, foram cá recebidos com direito quasi exclusivo. Pero Salgado, Jacintho Cordeiro, e Dom Francisco Manoel de Mello tambem escreviam em hespanhol; o proprio monarcha Philippe V, assignava-se nas comedias que escrevia: *um ingenio d'esta côrte*. A imitação da fórma litteraria accusa a imitação da scenographia. Os *pateos* hespanhoes foram tambem adoptados em Portugal; ao theatro exclusivamente popular chamava-se *Pateo das comedias*. O mais antigo de todos os *Pateos* conhecidos, é o *Pateo das Fangas da Farinha*, no local

hoje denominado da Boa Hora, em Lisboa. Este *Pateo* já não existia em 1588, por isso que pertencendo ao Hospital de Todos os Santos fiscalisar os varios theatros para cobrar a quota parte dos seus rendimentos, não apparece nota d'este, que de certo nenhum motivo tinha para escapar a um privilegio tão exclusivo. Esta é a opinião de J. M. A. Nogueira, a quem seguimos, postoque se affirma, ter o *Pateo das Fangas da Farinha* existido até 1633. Como o mais antigo, n'este *Pateo* seriam representadas as comedias de Antonio Prestes, e dos outros auctores que entraram na collecção de 1587, especie de repertorio theatral estimado, de que só appareceu a primeira parte, publicada por Affonso Lopes, moço da Capella real de Philippe II. A antiguidade do *Pateo das Fangas da Farinha*, leva-nos a crêr, que seria n'este, aonde se representaram as verdadeiras comedias nacionaes da eschola de Gil Vicente, iniquamente condemnadas pelos *Index Expurgatorios* do Santo Officio. A sua quéda coincide com o desapparecimento da autonomia nacional.

Com a invasão dos Philippes, o theatro portuguez soffreu uma alteração profunda; ao passo que a Hespanha renovava inteiramente a nossa lei civil, procurava assimilar a si o nosso theatro! Signal de que era uma conquista sem calculo. A esta phase nova do theatro portuguez corresponde o apparecimento de um novo *pateo*, chamado *Pateo da Bitesga*, construido por Fernão Dias Latorre, como se vê pela escriptura de contracto feita com o Hospital de Todos os Santos, a

9 de Maio de 1591. N'essa escriptura se obrigava Latorre a edificar dois *Pateos*, dentro de um anno; nas clausulas se descobre a fórma e economia interna do theatro; impunha-se como obrigação, que os *Pateos* fossem *cobertos*, o que nos dá a entender que os mais antigos eram ao ar livre, como tambem se usára em Hespanha, cobertos apenas por uma lona; que as suas paredes fossem de *alvenaria e pedraria*, d'onde se deduz, que anteriormente eram feitas com madeiramentos e vigas, como casa provisoria; *com suas varandas cobertas de telha e madeira*. As representações nos *Pateos das comedias* eram de dia; o que não acontecia com a maior parte dos Autos de Gil Vicente, representados nos serões do paço. A solidez que os *pateos* começavam a exigir revelam esta tendencia para mudar a hora do espectaculo. Na escriptura exigia-se mais o apresentarem com o edificio *as mais achegas necessarias*, isto é, os bastidores e roupagens, o que tambem denota certa variedade na *mise en scene*.

Sabe-se que o *Pateo da Bitesga* já funccionava a 11 de Julho de 1594, por isso que pelo registo do Hospital se vê n'esta data o seguinte recibo: «*da caixa de Manoel Rodrigues, das comedias da Bitesga, 2$320.*» Como competia ao Hospital de Todos os Santos, pela escriptura da fundação do *Pateo*, as duas quintas partes do que rendesse, vê-se por este recibo, que a recita produzira liquidos 5$800 reis; o que era um bom resultado, se attendermos ao valor da moeda no seculo XVI. Se a este producto do mez de Julho de

1594, ajuntarmos as duas quintas partes dos lucros produzidos em Novembro e Dezembro d'este mesmo anno, e em Janeiro e Fevereiro de 1595, que foram 85$130, temos 87$450 reis, vêmos que o producto total foi de 394$800 reis. Esta simples indicação da economia do nosso theatro no fim do seculo XVI, quando a nação estava enlutada e pobre, basta para revelar quanto o *Pateo da Bitesga* era frequentado, talvez pela novidade dos seus espectaculos, que então seriam o ecco da côrte de Madrid, e ao mesmo tempo, descobre-nos a sua grandeza. A este *Pateo* tambem se julga ter sido dada a denominação de *Pateo da Mouraria.* Qual o *segundo pateo*, depois do *da Bitesga*, contractado por escriptura de 9 de Maio de 1591, não é bem averiguado; julgamos ser o *Pateo das Arcas*, por isso que o seu primeiro emprezario foi Fernão Dias de Latorre; era situado na rua das Arcas, que antes do terremoto de 1755 ficava no segundo quarteirão da rua Augusta. Os visinhos da rua das Arcas não gostavam da visinhança do theatro, sobre o qual davam as suas janellas, e lançaram-lhe fogo por 1697 a 1698. D'aqui se vê a grande existencia que teve o *Pateo das Arcas* apesar da «*malevolencia dos visinhos que tinham janellas para o Pateo.*» A sorte d'este theatro tinha de ser gloriosa; e quando estudarmos o theatro no seculo XVII, verêmos que elle leva a palma a todos os demais. O snr. J. M. A. Nogueira, nos seus valiosos apontamentos, julga ser este *Pateo* o mesmo que tambem apparece com o nome de *Pateo da Rua da*

Praça da Palha, situado na freguezia de Santa Justa, e de que existem documentos de 1593. Se assim é, mais se justifica o ser a sua construcção devida á escriptura de Latorre com o Hospital de Todos os Santos, em 1591. Do fim do seculo XVI por diante até 1640, o theatro portuguez passou pelas mesmas vicissitudes do theatro hespanhol: prospero no reinado de Philippe V, e aniquilado no tempo de Carlos II. Até ao anno de 1836 continuou a abrigar-se o theatro portuguez por *pateos* e barracões do *Bairo Alto*, *Becco da Comedia*, *Pateo do Patriarcha*, e *Salitre*, a contar do qual se deu o seu renascimento tentado por Garrett.

A mais nacional de todas as fórmas da Litteratura portugueza, o theatro, confirma a grande verdade, que um povo, a primeira cousa que perde com a independencia e liberdade é a sua historia. Portugal ainda não achou quem lhe escrevesse uma historia completa e philosophica, aonde se mostrasse a consciencia da sua vida politica, porque ninguem até hoje sentiu, que á pressão do cesarismo monarchico e á intolerancia catholica devemos o longo paroxismo da nossa nacionalidade. O Theatro portuguez luctou contra estas duas forças, foi vencido, mas na queda delatou o crime da morte de um povo. Ainda ninguem tinha descoberto no Theatro este heroismo, por isso ninguem procurou estudal-o, nem tam pouco foram capazes de pressentir a sua historia.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVI

1502—A Visitação ou Monologo do Vaqueiro, por Gil Vicente.
1502—Auto Pastoril castelhano, idem.
1503—Auto dos Reis Magos, idem.
1503—Auto da Sybilla Cassandra, idem.
1504—Auto da Fé, idem.
1504—Auto de Sam Martinho, idem.
1505—Farça de Quem tem farellos? idem.
1505—Auto dos Quatro Tempos, idem.
1506—Sermão em verso, idem.
1508—Auto da Alma, idem.
1510—Auto da Fama, idem.
1512—O Velho da Horta, idem.
1513—Exhortação da Guerra, idem.
1513 e 15..—Auto do Dia do Juizo, anonymo.
1514—Comedia do Viuvo, por Gil Vicente.
1516—Auto das Fadas, idem.
1516 a 1523—Auto de Rodrigo e Mendo, por Jorge Pinto.
1517—Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente.
1518—Auto da Barca do Purgatorio, idem.
1519—Farça dos Physicos, idem.
1519—Auto da India, idem.
1519—Auto da Barca da Gloria, idem.
1521—Farça dos Ciganos, idem.
1521—Cortes de Jupiter, idem.
1521—Comedia de Rubena, idem.
1522 a 1580—Auto de Santa Barbara, por Affonso Alvares.
1522 a 1580—Auto de Sam Thiago Apostolo, idem.
1522 a 1580—Auto de Sam Vicente Martyr, idem.
1522 a 1580—Auto de Santo Antonio, idem.
1523—Auto Pastoril portuguez, por Gil Vicente.

1523—Farça de Inez Pereira, idem.
1525—Farça do Juiz da Beira, idem.
1525—Fragoa de Amor, idem.
1526—Templo de Apollo, idem.
1526—Farça dos Almocreves, idem.
1526—O Clerigo da Beira, idem.
1527—Eufrosina, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.
1527—Auto da Historia de Deos, por Gil Vicente.
1527—Dialogo sobre a Ressurreição, idem.
1527—Comedia sobre a Divisa de Coimbra, idem.
1527—Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella, idem.
1527—Nau de Amores, idem.
1527—Auto da Feira, idem.
1529 a 1587—Auto da Ave Maria, por Antonio Prestes.
1530—Triumpho do Inverno, por Gil Vicente.
1532—Auto da Luzitania, idem.
1533—Romagem de Aggravados, idem.
153?—Dom Duardos, idem.
1533—Amadis de Gaula, idem.
1534—Auto da Mofina Mendes, idem.
1534—Auto da Cananea, idem.
1535 a 1556—Auto dos Captivos ou os Turcos, do Inf. D. Luiz.
1536—Floresta de Enganos, por Gil Vicente.
1536—Vilhalpandos, por Sá de Miranda.
1536 a 1555—Auto de Braz Quadrado, anonymo.
1536 a 1556—Auto da Natural Invenção, por A. R. Chiado.
1536 a 1591—Pratica de outo figuras, idem.
1536 a 1591—Auto de Gonçalo Chambão, idem.
1536 a 1591—Auto das Regateiras, idem.
1536 a 1587—Auto do Desembargador, por Antonio Prestes.
1539—Cena Policiana, por Anrique Lopes.
1542—Auto dos Amphytriões, por Luiz de Camões.
1543 a 1587—Auto dos dois Irmãos, por Antonio Prestes.
1543 a 1587—Auto do Mouro Encantado, idem.
1543 a 1587—Auto da Ciosa, idem.

1543 a 1587—Auto dos Cantarinhos, idem.
1544 a 1587—Auto do Physico, por Jeronymo Ribeiro.
1545 a 1591—Pratica de Compadres, por A. Ribeiro Chiado.
1545—Os Estrangeiros, por Sá de Miranda.
1546—Auto de El-Rei Seleuco, por Luiz de Camões.
1547—Ulyssipo, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.
1554—Aulegraphia, idem.
1554 a 1597—Auto da Pregação Universal, pelo P.e Anchieta.
1554—Comedia de Bristo, pelo Dr. Antonio Ferreira.
1554 a 15..—Comedia do Cioso, idem.
1555—Auto do Filodemo, por Luiz de Camões.
1555—Traducção de Agamemnon, por Ayres Victoria.
1556 a 1587—Auto do Procurador, por Antonio Prestes.
1558—Castro, pelo Dr. Antonio Ferreira.
15.. a 1559—Auto de Dom André, anonymo.
15.. a 1559—Auto do Jubileu de Amores, idem.
15.. a 1559—Auto da Adherença do Paço, idem.
15.. a 1559—Auto da Vida do Paço, idem.
15.. a 1559—Auto da Farça Penada, idem.
15.. a 1559—Auto dos Dous Compadres, idem.
1575—Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre, idem.
1578 a 1612—Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias.
1578 a 1612—Auto de Santa Catherina, idem.
1578 a 1612—Auto do Nascimento de Christo, idem.
1578 a 1612—Auto de El-Rei Salomão, idem.
1578 a 1612—Auto breve da Paixão, idem.
1578 a 1612—Tragedia do Marquez de Mantua, idem.
1578 a 1630—Comedia de Diu, por Simão Machado.
1578 a 1630—Os Encantos de Alphea, idem.
1581 a 1624—Auto dos Dois Ladrões, por Fr. Antonio de Lx.a
1581 a 1624—Auto de Santo Antonio de Lisboa, idem.
1581 a 1624—Auto da Paixão, do P.e Francisco Vaz de Guim.es
1581 a 1624—Custodia, anonymo.
1581 a 1624—Dos Enamorados, idem.
1581 a 1624—Jacintha, idem.

1581 a 1624—Josephina, idem.
1581 a 1624—Auto do Estudante Cristobal de Bivar, idem.
1581 a 1624—Auto do Duque de Florença, idem.
1581 a 1624—Auto de Deos Padre, Justiça e Misericordia, idem.
1581 a 1624—Auto do Principe Claudiano, idem.
1581 a 1624—Orphea, idem.
1581 a 1624—Ramnusia, idem.
1581 a 1624—Sergio, idem.
1581 a 1624—Trinutia, idem.
1581 a 1624—Tidea, idem.
1583—Dialogo Pastoril, idem.
1590—Mysterio das Onze Mil Virgens, idem.
1590—Dialogo da Ave Maria, por Alvaro Lobo.

ERRATAS

AG.	LIN.	ERROS	EMENDAS
3	4 (nota)	pastar	pastor
12	2	crente o	crente e
25	25	calumnias	calumnias.
38	1	da	de
35	ult.	da	na
33	5	seculo XI	seculo XVI
50	5	D. Isabel	D. Leonor
51	2	D. Isabel	D. Leonor
51	16	D. Isabel	D. Leonor
52	24	D. Isabel	D. Leonor
04	10	1512 e 1516	1612 e 1616.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

THEOPHILO BRAGA

OBRAS DE THEOPHILO BRAGA

Visão dos Tempos

Antiguidade ho... rica — Harpa de Israel — Roma Mystica, 2.ª edição
Tempestades S... noras (esgotado)
Ondina do Lago
Torrentes
Folhas Verdes, 2.ª edição

Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez

Historia da Poesia popular portugueza
Cancioneiro popular da tradição oral
Romanceiro geral colligido da tradição
Cantos populares do Archipelago açoriano
Floresta de Romances do seculo XVI e XVII

Historia Litteraria de Portugal

Introducção á Historia da Litteratura portugueza
Historia do Theatro portuguez no seculo XVI
Historia do T... tro portuguez nos seculos XVII e XVIII (no prelo)
Historia dos Quinhentistas (no prelo)
Historia do Direito portuguez
Estudos da Edade Media

Philosophia — Contos — Versões

Poesia do Direito — Generalisação da Symbolica
Contos Phantasticos
Obras Primas de Chateaubriand
Obras Primas de Balzac
Edição popular dos Luziadas

Questões de Litteratura e Direito

Caracteristicas dos Actos Commerciaes
Espirito do Direito Civil moderno
Theses escolhidas de Direito
Cajão, romance de João Vaz, d'Evora
Theocracias Litterarias

PORTO — IMPRENSA PORTUGUEZA, rua do Bomjardim